BIANCO E NERO

ANNO I · VOLUME I · PRIMO SEMESTRE 1937-XV

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(ORAZIO - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO
SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

INDICE GENERALE DEL VOLUME I

(PRIMO SEMESTRE 1937-XV)

Il numero romano indica il fascicolo, l'altro indica la pagina. I nomi ed i titoli in carattere più piccolo appartengono alle rubriche.

INDICE PER MATERIE

GENERALITÀ E VARIA

ESTETICA E STORIA

LEGISLAZIONE

MUSICA

PRODUZIONE ED INDUSTRIA

SCENOGRAFIA E COSTUMI

TECNICA

I LIBRI

I FILM

ANALISI COMPLETE

RECENSIONI

RUBRICHE

INDICE PER AUTORI

Presentazione

Questi quaderni, dei quali inizia la pubblicazione il Centro Sperimentale di Cinematografia, non vogliono servirsi del cinema a fini pubblicitari od editoriali, come avviene per molte riviste e giornali, ma servire il cinematografo. Forse per ciò essi non avranno l'aspetto facile ed attraente di altre pubblicazioni, destinati come sono esclusivamente agli uomini che si occupano di cinematografia e ad essa danno la loro intelligenza, la loro attività, le loro energie. A quegli uomini che amano il cinematografo, ne sentono la nobile funzione, ne conoscono i complessi problemi artistici, tecnici ed industriali, ma soprattutto sanno quanto lavoro, quanto sacrificio, quante difficoltà ed anche quanta intelligenza stiano dietro ai due o tremila metri di pellicola impressionata.

Non dunque al grosso pubblico è destinata questa rivista e neppure ai facili e sbrigativi critici che, usi alla leggerezza, non sanno riconoscere lo sforzo, la serietà e la passione che altri mette nei lavori che essi giudicano. Ma anche alla critica sono destinati questi quaderni, a quella critica seria e sana che è consapevole della propria missione, che studia profondamente i problemi di cui tratta, sa la fatica del lavoro ed è legata da spirito di cordialità e simpatia verso coloro che comunque operano nel campo cinematografico. Perchè giudicare significa comprendere e comprendere vuol dire amare. Troppo fino ad oggi è invalso l'uso, specie per quanto riguarda il cinematografo, di sbrigarė le questioni in poche parole senza approfondirle, di trinciare giudizi categorici su cose che si conoscono appena ad orecchio, di esaminare un solo aspetto del problema senza vederne la totalità. Come accade per l'appunto a certi esteti i quali molto spesso dimenticano che

il cinematografo è arte, tecnica ed industria nello stesso tempo e che mancando uno di questi elementi i film non si possono fare. Eppure al cinematografo si collabora, il che vuol dire si lavora insieme, lasciando da parte i meschini individualismi per ritrovarsi uniti in uno scopo comune. Ecco perchè questi quaderni, che vogliono costituire un serio apporto agli studi cinematografici in ogni campo, verranno pubblicando saggi, indagini, memorie su problemi tecnici, estetici, economico-industriali, che rappresentino un contributo serio allo sviluppo della cinematografia.

I quaderni, inoltre, giudicheranno obbiettivamente quanto si fa all'estero, sicuri che tale obbiettività tornerà a vantaggio del nostro lavoro. Il che non vuol dire che la cinematografia italiana possa, almeno per ora, vantare primati ridicoli, ma che una valutazione più esatta e serena può esserne ben fatta se si riesce a sradicare la pessima abitudine di prosternarsi ai « colossi » che vengono d'oltr'alpe e d'oltre oceano e che, molto spesso, hanno i piedi di argilla.

Essi anche saranno l'espressione di quanto si fa al Centro Sperimentale di Cinematografia per approfondire i problemi cinematografici e per portare anche in questo campo quel tono di dignità e serietà che è tradizionale degli studi italiani.

Vogliono inoltre dimostrare, questi quaderni, che il cinema ormai è giunto ad una tale maturità da consentire agli uomini di cultura, siano essi artisti, economisti, scienziati od industriali, di occuparsene seriamente. Poichè, infatti, non di rado avviene che rispettabili studiosi trattando di cinema non mettano lo stesso impegno e la stessa scrupolosità che pongono nelle rispettive materie di cui essi si occupano: contribuendo così a creare disorientamento e confusione.

Questi quaderni vogliono, dunque, avere una funzione, in questo settore, che si potrebbe dire di elevazione degli studi cinematografici; funzione un po' diversa da tutte quelle pubblicazioni che tendono a divulgare i problemi della cinematografia, raggiungendo molto spesso il risultato di aumentare la schiera degli orecchianti, che intralcia, con la propria faciloneria e presunzione, il lavoro di quanti si sforzano di creare in Italia una forte industria cinematografica che è la sola, poi,

che può far raggiungere un alto livello artistico. È questo un po' il difetto del mito socialistoide della cultura popolare e delle università popolari. La cultura è aristocrazia, nel senso spirituale della parola, perchè non la si conquista senza lunga fatica e grave lavoro, è patrimonio di pochi che, per averla sofferta, sono in grado di porla seriamente al servizio del regime e del popolo. Formare nel campo cinematografico una ristretta categoria di uomini così ben preparati è intendimento del Ministro per la Stampa e la Propaganda, intendimento che si attua attraverso l'azione della Direzione Generale per la Cinematografia e degli organi da essa creati. Il Centro Sperimentale di Cinematografia e i quaderni mensili, che esso pubblica, sono su questa linea.

LUIGI FREDDI

Appunti sul cinema d'avanguardia

La storia della cinematografia dalle origini ai giorni nostri è la storia di un acquisto progressivo ma anche di una progressiva liberazione.

Acquisto nel campo della meccanica, della chimica, dell'ottica. La pellicola supersensibile, il dunning, l'obbiettivo a fuoco variabile possono essere eletti a simboli di questa parte della storia cinematografica, fino a quando nuovi ritrovati verranno a soppiantarli.

Acquisto e liberazione in pari tempo nel campo della tecnica espressiva. Viziata fin dalle origini da geniali pionieri, primissimo fra i quali Georges Meliès, l'espressione cinematografica s'era orientata in un senso artificioso e meccanico, cui la scoperta della angolazione immediata seguita da un entusiastico abuso (come sempre avviene in cinematografia) aveva aggiunto delle false note espressive. L'introduzione di mezzi espressivi connaturati alla cinematografia ha consentito poco a poco la liberazione dai mezzi meccanici dei quali, tuttavia, non si può ancora affermare che la cinematografia si sia completamente spogliata.

Liberazione soltanto, invece, nel fondamentale campo estetico. La cinematografia nasce, come estetica, con teorie errate seppur di una innegabile suggestione. Teorie che fanno facilmente presa nel mondo non intellettuale ma intellettualoide del cinema, un mondo in cui la cultura è, quasi sempre, una mezza cultura di superficie, ed in cui si insinuano con terribile facilità gli intellettuali mancati delle altre arti, scrittori falliti, pittori senza quadri, musicisti senza musica, critici senza foglio. È questo mondo, di incerta origine e di dubbia capacità, che ha creato da principio le teorie estetiche della cinematografia assumendo, con la beata incoscienza dell'ignaro, posizioni di principio

altrettanto rigide quanto insostenibili. È questo mondo che ha fatto sorgere intorno alla cinematografia come estetica una superstruttura di pseudo avanguardia che si è dovuto e si deve ancora scrostare prima di scorgere il vero e fondamentale nucleo creativo del cinema come arte·

Fino a che questo mondo non ha posto le mani sulla cinematografia le cose sono andate per il loro verso. I primi creatori cinematografici erano venuti dai campi più differenti delle attività umane: dalla tecnica fotografica, dall'ingegneria, nei casi più comuni dalla regia teatrale. Senza nessun fondamento teorico, ma con una certa intuizione del mezzo posto a loro disposizione, essi avevano iniziato la costruzione di una cinematografia, agendo inconsciamente ed inconsciamente tendendo verso un valore spettacolare, ancora impreciso. ancora nebuloso, ma già contenente in germe una ricerca empirica delle sue ragioni e delle sue giustificazioni estetiche.

Ma il fenomeno cinematografico andava assumendo con estrema celerità aspetti sempre più vasti, caratteri sempre più decisi, valori sempre più estesi. Apparivano, di tanto in tanto, qua e là, opere o frammenti di opere che, inserendosi per strane ed impensate vie nelle correnti o negli atteggiamenti estetici allora attuali, richiamavano l'attenzione degli elementi estranei alla cinematografia e inducevano quelli che per pura ragione d'intesa chiameremo degli « intellettuali » a riflettere sulla nuova manifestazione artistica. Ad avvicinarsi ad essa, non adeguandosi a quella cinematografia che si andava affermando e cercando di intenderla nelle sue linee e nelle sue forme, ma sforzandosi invece di adeguare la cinematografia a sè stessi; che è quanto dire, deviandola verso le loro concezioni e ribattezzandola nel rito della loro fede.

Era, quello (parlo del periodo che seguì davvicino la fine della guerra), il momento in cui fiorivano e si sviluppavano con straordinaria rapidità le più diverse ed anche le più interessanti correnti e tendenze artistiche che abbiano caratterizzato lo sperimentalismo estetico del principio del nostro secolo. Correnti e tendenze che, originate in gran parte dalla rivolta futurista e dalla affermazione idealista, avevano a fondamento critico una spregiudicatezza in materia d'arte che consentiva le più larghe inclusioni e le più decise accettazioni. Era, quello, il periodo in cui, ampliandosi un contenuto simile a tutti i popoli, come fenomeno direttamente derivato dal fattore guerra, si andava cercando la forma differenziatrice di una espressione nuova. Da questo atteggia-

mento nasceva forzatamente un profondo interesse per la tecnica, non, come direbbe Gentile, in quanto antecedente all'arte, ma in quanto vero e proprio nucleo creativo. Si scavava nella espressione con la speranza di ritrovare nuove ed inattese vene di realtà estetica: si contraeva, si modificava, si deformava la forma, quasi a forzarla a dare essa stessa un contenuto ad una materia di per sè o già inaridita o ancora incerta. La ricerca stilistica celava malamente una dispersione interiore (1).

Sfociavano allora in attuazione concreta, fin dove la concretezza era possibile, le ricerche compiute sulla scorta di talune tendenze affermate sul finire del 1800 e che non avevano trovato sviluppo se non in determinate individualità. Papini aveva scritto già nel 1917 che egli intendeva realizzare « insolite armonie di suoni le quali potessero piacere anche indipendentemente dal senso delle parole » (2). Era il momento in cui una certa estetica idealista di « quattro parole » andava poco a poco confinando l'arte nel dominio della sensazione, e nel suo giuoco di distinzioni spirituali gli scompartimenti stagno facevano acqua da tutti i lati. Nasceva « dadà » che non voleva dir niente.

Fine ultimo: la « suggestione » che è il « flou » della sensibilità. Supremo ideale: la « trovata originale ». Mezzo comune: la sostituzione alla forma logica di una forma analogica. Da questa esasperazione di stilismo formale, origine prima dell'attuale « calligrafismo », non poteva sorgere che una estetica cinematografica falsa e fuori fase.

Infatti quando si formò una corrente per una ricerca della vera essenza cinematografica, per la scoperta dei mezzi espressivi proprii dello schermo e la determinazione delle sue particolari possibilità, tale determinazione non fu compiuta tenendo conto dei passi già fatti, ma si ritenne necessario fare astrazione da ogni risultato acquisito nel senso fino ad allora seguito di un cinema spettacolare e narrativo per andare verso un rinnovamento integrale. La tendenza tecnicistica di quel particolare momento dello sviluppo spirituale forniva un facile pretesto ad un rinnovamento che non partisse dalla sostanza ma dalla forma. Con pieno adeguamento alle correnti del tempo si ritenne di dover creare al cinema una indipendenza estetica non in base alla sua speciale costruzione ma in base alla sua tecnica particolarissima. Si cercò,

---

(1) Vedi quello che scrive MIGNOSI ne « *L'eredità dell' '800* » (Editore Gobetti, Torino, 1925): « la crisi d'oggi è in fondo una vera e propria crisi d'espressione, cioè una crisi di stile ».

(2) « *Opera prima* », Vallecchi, Firenze, 1917.

ossia, senza averne coscienza, un rinnovamento di natura meccanica ed ottica piuttosto che un rinnovamento di interiorità. Le apparenze della cinematografia, d'altronde, per chi si limitava ad esaminare la nuova arte soltanto alla superficie, si prestavano facilmente ad un giuoco di equivoci in cui i peggiori compromessi estetici avevano veste e funzione di principii. Il concetto di visività era ancora troppo inesplorato dall'estetica (1) perchè non dovesse capitare a chi ci si avvicinava senza una sufficiente preparazione specifica di confonderlo con un senso ottico apparentemente più concreto, realmente assai più astratto ed inafferrabile: era facile considerare a prima vista come una liberazione questa che non era altro che una inutile e pericolosa restrizione.

Una preparazione alle teorie che sboccieranno in questi tempi un po' dovunque, ma particolarmente in Francia ed in Germania, era già diffusa nell'aria. Di cinematografia come arte si discuteva da parecchio tempo: fin dal 1910 nelle riviste cinematografiche italiane, le più importanti di quegli anni, erano apparse inchieste, polemiche, affermazioni. Nel 1913 in risposta a Luciano Zuccoli appare un articolo di S. A. Luciani che, considerando a parte l'attività del Canudo, già iniziata nel 1911 e ben altrimenti profetica ed intuitiva, può essere considerato come il primo tentativo di costruzione di una estetica cinematografica (2); nel 1916 appare già un vero e proprio saggio di Goffredo Bellonci intitolato « Estetica del cinematografo » (3). È dall'Italia, infatti, che parte la prima preparazione ad un cinema d'avanguardia; non solo in sede teorica ma anche in sede pratica.

Ma prima di passare ai film vediamo quale contributo sia stato dato dall'Italia, prima che da ogni altro paese, alle teorie d'avanguardia del cinema: contributo che, naturalmente, è ignorato da tutti gli storici esteri della cinematografia, per i quali « l'avanguardia » comincia solo nel '21 o al massimo nel '17, quando Viching Eggeling « pensa » la sua « Sinfonia orizzontale ».

Nel 1911 Anton Giulio Bragaglia lancia la sua « Fotodinamica », la prima teoria estetica della fotografia, nella quale si teneva già conto

---

(1) Una prima esplorazione era stata compiuta, quando il cinema non era ancora nato, da PAUL SOURIAU nel libro « *Esthétique du mouvement* » (Parigi, Alcan, 1889). Vedi anche dello stesso « *Esthétique de la lumière* » (Parigi, Alcan, 1913).

(2) « Il Marzocco », 10 agosto 1913.

(3) Rivista cinematografica « Apollon », aprile 1916. Saggio, d'altronde, falso nelle premesse ed errato nelle conclusioni.

di moltissimi mezzi tecnici che dovevano poi trovare il loro impiego e la loro ragion d'essere nella cinematografia d'avanguardia: è il primo esperimento che tenda a dare ad un « mezzo meccanico » un contenuto estetico, una forma espressiva. Inaugura veramente « l'età delle immagini che vennero distrutte dal moto » (1). La « fotodinamica » influenzerà assai più che non si creda i futuri orientamenti della cinematografia d'avanguardia. Ma più ancora li influenzerà il primo vero e proprio « codice » dell'avanguardia cinematografica: il « Manifesto della cinematografia futurista » (2) che risale al 1916.

Questa manifesto conteneva in germe tutti i presupposti estetici che furono poi le basi della ulteriore opera francese in questo campo.

Partendo dal principio che « occorre liberare il cinematografo come mezzo di espressione » permettendogli di creare una « sinfonia poliespressiva », il manifesto propone come mezzi espressivi del cinema: 1) *Analogie cinematografiche;* 2) *Simultaneità e Compenetrazioni* di tempi e luoghi diversi cinematografate;... 4) *Ricerche musicali cinematografiche*, dissonanze, accordi, sinfonie di gesti, fatti, colori, linee, etc.; 5) *Stati d'animo sceneggiati cinematografici;...* 7) *Drammi di oggetti cinematografici;...* 11) *Drammi di sproporzioni cinematografate;* 12) *Drammi potenziali e piani strategici di sentimenti cinematografati;* 13) *Equivalenze lineari, plastiche cromatiche*, etc. di uomini, donne, avvenimenti, pensieri, musiche, sentimenti, pesi, odori, rumori, *cinematografici*. Si può affermare risolutamente che nessun cineasta d'avanguardia straniero, nè in Francia, nè in Germania, ha mai superato questo programma.

Programma che veniva subito concretato nel primo film futurista, che risale al 1916 e che fu realizzato da Arnaldo Ginna: il film, tuttavia, non era che in minima parte la realizzazione di questo programma e, logicissima e naturale conseguenza del momento polemico, era più che altro una satira contro il passatismo, una satira politica, una satira artistica (vedi fotografie). Esso conteneva ad ogni modo dei drammi di oggetti e delle parti di deformazione che avevano già un carattere ed un valore indicativo. Ma nello stesso anno 1916, Anton Giulio Bragaglia, con la collaborazione di Riccardo Cassano per la sceneggiatura, di Enrico Prampolini per la scenografia, di Thais Galitzky e di Ileana Leonidoff per la interpretazione creò il primo film

(1) A. G. Bragaglia: « *Fotodinamica futurista* », Ed. Nalato, Roma, senza data.

(2) Il « Manifesto » è stato lanciato l'11 settembre 1916 ed era firmato da F. T. Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, G. Balla, Remo Chiti.

d'avanguardia che sia apparso nel mondo, « Perfido incanto » (1), che si avvaleva di mezzi tecnici particolarissimi della cinematografia per raggiungere l'effetto di una « scenografia fotografica » nella quale giuocavano determinati « ritmi astratti »: anche qui le deformazioni, le moltiplicazioni prismatiche dell'immagine e tutti gli altri mezzi del genere (che lo stesso Bragaglia definisce con cosciente esattezza « trucchi fotografici ») tendevano ad una composizione di una vicenda che aveva a fondamento, tuttavia, una « trama umana stilizzata ». Erano, ossia, aggiunte espressive al valore narrativo del film.

Ma il contributo dell'Italia all'avanguardia cinematografica non si limita a questi due film ed al « manifesto »: il primo critico che abbia veramente impostato nei suoi termini il problema di una estetica cinematografia indipendente è stato un italiano, Ricciotto Canudo. Il quale, con un'opera polemica e critica di non grande mole, ma soste-

---

(1) Bragaglia stesso ci scrive a proposito di questo film le seguenti righe di appunti cui non vogliamo togliere l'originale freschezza con nostre interpolazioni:

« Dirigevo la « Ruota » rivista panteista dedicata alle stelle, alle nuvole, agli uccelli, alle acque, alle piante, agli animali e facevo anche, nella sua prima forma a 16 pagine a colori formato da quotidiano le prime *Cronache d'Attualità*. Ero più che mai bramoso di forme nuove e vagheggiavo cinema e teatro. Un ricco mio compagno, uomo di gusto che seguiva il movimento intellettuale, mi dette i mezzi per fondare una casa cinematografica che doveva fare un film modernissimo e rifarsi in parte con qualche produzione commerciale. L'amico si chiamava Emidio de Medio: la casa cinematografica fu intitolata « Novissima film ». Lo stabilimento preso in affitto era in via Antonio Scialoja, la seconda trasversale della via Flaminia appena fuori Porta del Popolo, dove ora è un palazzo. Il film d'avanguardia si chiamò il « Perfido incanto ».

Il soggetto l'avevo fatto in collaborazione con de Medio. Per la sceneggiatura mi aveva aiutato Riccardo Cassano, che mi fece anche da aiuto regista. Alla scenografia mi aiutò Prampolini. Gli attori furono quelli della cinematografia del tempo, ma noi ci basammo su due donne nuovissime e sconosciute, tutte e due russe. Una si chiamò Thais Galitzky e l'altra divenne più celebre, in seguito, come ballerina e fu Ileana Leonidoff.

Tecnicamente il lavoro si fondava su una scenografia fotografica, che mirava ad ottenere effetti eccezionali contentandosi magari se fossero soltanto curiosi. Usammo obbiettivi di diverse qualità, fotografammo la realtà anche attraverso specchi concavi e convessi. Mi ricordo che ce li facemmo prestare al Salone Margherita che li ha avuti all'ingresso per tanti anni. Mettemmo prismi davanti agli obbiettivi e usammo, elementarmente, tanti di quei trucchi fotografici che ancora si praticano perfezionati e che spesso oggi servono soltanto per fare scherzi geometrici sul fondo dei films. Questa ricerca di ritmi astratti in un certo senso coincideva con le ricerche che hanno applicato lo studio delle sinopsie al cinema fino alla creazione di quei films astratti che soltanto diversi anni dopo di noi, nel 1919, cominciarono ad essere ricercati in films dagli espressionisti tedeschi (Hans Richter) ricerche riprese come espressioni visive della musica dai films astratti recenti (v. « Gazza ladra » di Rossini fatta da d'Errico).

L'influenza del futurismo al quale io avevo appartenuto, nel 1916, ancora giustamente agiva sulle nostre aspirazioni estetiche (anzi doveva agire fino al 1919 quando S. A. Luciani, il maestro Casavola ed io pubblicammo un manifesto per le trasposizioni visive della musica).

Insomma quel mio primo film fu ritmo, euritmico, geometrico, attorno a una trama umana stilizzata e guardata a traverso composizioni, sovrapposizioni e trucchi di cinema d'ogni sorta.

Fu dopo questo mio film che L. Pirandello mi scritturò per la Compagnia del Teatro Mediterraneo all'Argentina, mio debutto in teatro ».

nuta da un'azione metodica condotta in tutti i campi, gettava le basi di quella estetica che doveva poi essere tenuta presente dai realizzatori dei film d'avanguardia (1).

Le prime opere concrete sulle quali venne ad impostarsi recisamente il problema del cinema come arte, apparvero tra il 1919 e il 1921.

L'espressionismo tedesco, una delle più vaste correnti di rinnovamento di quel tempo e quella, forse, che aveva trovato maggiori possibilità di adeguamento allo spirito di un popolo così per le sue origini come per la sua forma, fu naturalmente la prima tendenza estremista che potè influenzare direttamente il cinema. Sia il fatto che la corrente aderiva senza soluzioni di continuità, se non cronologiche, alla più profonda corrente romantica tedesca, sia che i film che ne derivavano avevano una concezione « assez conforme, en somme, à celle des ciné-feuilletons » (2), questi film trovarono un vasto ed immediato successo di pubblico. Il primo fu, nel 1919, « Il gabinetto del Dottor Caligaris » di Robert Wiene; il secondo, nel 1920, « Il Golem » di Henrich Galeen. Due opere che restano ancor oggi classiche in quanto costituiscono un'acme già fissata in tutte le sue linee e già interamente composta. L'errore fu quello di considerare queste due opere come dei punti di partenza invece di due punti di arrivo, quali erano. In esse confluivano, infatti, come confluivano nel dadaismo e nel surrealismo, le ricerche futuriste e davano quasi un saggio estremo delle loro possibilità. Ma delle ricerche futuriste i due film non avevano preso che la esteriorità: l'avanguardismo del « Dottor Caligaris », come quello del « Golem », è un avanguardismo prettamente scenografico e la loro « trovata » consiste in una certa forma di analogia visiva tra l'ambiente creato intorno ai personaggi e l'ambiente spirituale della loro vicenda. La deformazione del paesaggio nel « Dottor Caligaris » è una deformazione di carattere interiore; l'architettura del « Golem » arieggia al fango come il protagonista. Si trattava di una « composizione », che fu scambiata per uno « stile »: la sproporzione fra la vicenda « hoffmanniana » e l'apparato che le era stato creato intorno non appare che oggi ad un esame storico dei film in questione. Allora si credette ad una nuova forma cinematografica mentre non si trattava in defini-

---

(1) Vedi in questo stesso numero la recensione consacrata al libro che riunisce i più importanti articoli di CANUDO.

(2) CANUDO: « *L'usine aux images* », p. 138..

tiva che di una interpretazione teatrale. Tanto teatrale che è da notare come nel 1919 i tedeschi non si avvalgano ancora se non con ingenue incertezze dei mezzi espressivi cinematografici scoperti da alcuni anni dagli italiani.

In pari tempo, in Francia, sotto l'influenza di Canudo e sotto quella di Luigi Delluc, giornalista e romanziere che si era dedicato alla cinematografia, prima come critico, poi come soggettista ed infine come regista, si andava determinando quella che doveva essere la più estesa corrente verso la cinematografia d'avanguardia.

In quegli anni, '19 e '20, appaiono, oltre alle due opere tedesche indicate, altri film che già si orientano verso una forma più cinematograficamente assoluta. Nel 1919 Gance, che aveva già immesso brevi scorci quasi avanguardisti in alcuni suoi film precedenti (« La zone de la mort », « Mater dolorosa », « La dixième symphonie ») presenta un « J'accuse » in cui, fra una retorica di terzo ordine, caratteristica dell'uomo, appaiono pezzi che interessano il mondo dei letterati. L'Herbier, che aveva fatto impressione sugli aspiranti avanguardisti per una sola inquadratura del suo film precedente « Rose France » (bastava poco, allora, per essere avanguardisti) crea « Le Carnaval des vérités » in cui, nella banalità di un mediocre intreccio semi-poliziesco, appaiono taluni effetti tecnici attraenti. Germaine Dulac realizza, per « Les Films Nalpas », il soggetto di Luis Delluc « La fête espagnole ». In pari tempo ecco « Il tesoro d'Arne » di Stiller, con il suo celebre funerale sulla neve. Che importanza ha che nello stesso periodo Griffith crei il suo « Giglio infranto », opera di lirismo realista?

Già i primi saggi di « cinematografia assoluta » cominciano a produrre i loro effetti: Delluc passa dalla semplicità cronistica e sintetica della « Festa spagnuola » all'orgia di sovraimpressioni e di fondu che forma il suo « Silence », il primo film che egli dirige. Invece L'Herbier fa un passo indietro verso un realismo più semplice con « L'homme du large ». Ma Loje Fuller trascina verso il fantastico attraverso « Le lys de la vie »: il bravo Leon Poirier diviene avanguardista attraverso « Le penseur ». E dall'estero giungono opere che in certo senso confermano le teorie in corso: ecco « The kid » di Charlie Chaplin (che è ancora Charlot) dopo « L'idillio ai campi » in cui la sequenza del sogno ha dato un notevole impulso alla fantasia: ecco « La carretta fantasma » di Sijostrom che dalla semplicità narrativa dei « Proscritti » del 1917, giunge ora ad una fantasia macabra e tecnicistica in cui si sente perfettamente l'influenza di « Calligaris ».

Con queste opere si può dire che è nato già il cinema d'avanguardia. Se fino ad ora esso non aveva avuto altro nutrimento che di teorie dagli articoli e dagli scritti in genere di Canudo, di Delluc e della Dulac, dalle numerose manifestazioni critiche tedesche, è in questi anni che occorre fissare il suo vero e proprio inizio in opere concrete poichè i due film italiani hanno tardato tanto tempo ad influenzare l'ambiente e forse, prima di giungere con i loro effetti, hanno dovuto essere travasati in teorie nei paesi ove è nato il nuovo cinema.

Ma Canudo aveva considerato il cinema in sè, come manifestazione di una attività spirituale: si era sforzato di estrarne il significato in quanto opera integrale, lo aveva preso in esame non nelle sue sequenze e nemmeno nelle sue singole opere, ma nelle sue possibilità e nelle sue prevedibili manifestazioni nel futuro. I continuatori di Canudo, invece, non hanno interesse per il cinema come nuova forma di espressione ma bensì per talune e determinate forme di espressione del cinema. Non lo considerano più in blocco ma frugano in esso per ritrovare i punti nei quali il *loro* spirito si può inserire nel cinema: lo guardano con un « état d'esprit littéraire » (1) e se aderiscono ad esso è, talvolta, più per le qualità esteriori che lo fanno sembrare adatto a talune forme caratteristiche della loro attività (2) che non per la sua reale consistenza. Si crea così, come dicevamo più sopra, un interesse frammentario per talune sequenze di certi film, per taluni momenti considerati particolarmente « cinematografici », interesse che conduce fino a ritenere possibile la sequenza avulsa dall'insieme (3) negando così inconsciamente alla cinematografia quel carattere di assoluta unità che è sua precipua ragion d'essere (4).

Nel 1921, infine, mentre in America Flaherty realizza « Nanouk », in Italia Caramba realizza « I Borgia », in Danimarca Sandberg dà la prima edizione dei « Quattro diavoli », mentre Griffith crea « Agonia sui ghiacci » e Rex Ingram, risentendo sia pure in minima parte l'in-

---

(1) P. MAC ORLAN: « *Le fantastique* », nel Vol. I della serie « L'art cinématographique ».

(2) « Les cinéastes que l'on qualifie, je ne sais pourquoi, " d'avantgarde ", sont en liaison avec les littérateurs auxquels on décerne ce même titre »... « certains surréalistes ont si bien vu la parenté de leur poèsie et du cinéma qu'ils tiennent ce dernier comme instrument surréaliste par excellence », ANDRÉ BERGE: « *L'art cinématographique* », Vol. III.

(3) « a single sequence in a full-lenght film stands out alone as a cine-poem, as a pure creation of a simple mood or atmosphere, based possibly on litterary inspiration, which can be lifted direct form its surrounding sequences and be shown complete in itself », PAUL ROTHA: « *The film till now* », p. 61.

(4) « it is imperative that a film should be distinguished by the unity of purpose and should be single-minded in intention », ROTHA: *o. c.* p. 248.

fluenza svedese e tedesca, dirige « I quattro cavalieri dell'Apocalisse », ecco apparire tutta una produzione che già si ispira ai criterii dell'avanguardia. « Eldorado » di L'Herbier, « La ruota » di Gance, « Febbre » di Delluc, « La rotaia » di Lupu-Pick, « Le tre luci » di Fritz Lang, sono film di normale produzione, con caratteri modernisti: a fianco a queste ecco apparire i primi tentativi estremisti, « Rythmus 1921 » di Hans Richter riprende, modificandone la struttura, il tentativo iniziato da Viching Eggeling nel 1917 con « Sinfonia diagonale » (che non sarà presentata che nel 1925) e con « Sinfonia orizzontale » rimasta incompiuta.

Oggi l'espressione « cinema d'avanguardia » non ha più che un valore storico: le ricerche in questo senso si possono considerare esaurite da anni e quegli sporadici effetti di uno stato di cose sorpassato che ancora si ritrovano in taluni film (« La maschera eterna », il prologo di « Delitto senza passione », etc.) non hanno che un valore di curiosità. Ma in quel momento in cui la parola « avanguardia » aveva un sapore ed un valore, conservava ancora quel contenuto di cui si è andata svuotando man mano che le esperienze hanno dimostrato il carattere puramente transitorio delle sue creazioni, questa produzione, che deteneva per diritto divino la sola autorizzata forma d'arte cinematografica, non poteva non influenzare decisamente i giovani che si avvicinavano alla cinematografia, doveva fatalmente, con il pseudo alone di modernità che essa recava con sè, costituire una sorta di ideale estetico per la generazione di cineasti che allora si creava.

L'avanguardismo era allora una manifestazione nel campo estetico di un fenomeno spirituale assai più vasto ed importante, il « disfacimento » di un mondo borghese che non aveva resistito all'urto violento della guerra, che non aveva potuto reagire per la congenita mancanza di energia dinamica, ossia ideale, da opporre all'urto. Il che spiega anche perchè l'avanguardismo abbia avuto così scarsa fortuna in Italia ove la reazione era avvenuta, in forma di rivoluzione.

Quali aspetti prendesse questa cinematografia d'avanguardia è facile intuire da quanto s'è detto e sopratutto da questo: che i suoi maggiori pionieri furono quasi tutti, in Francia almeno, dei letterati mancati.

Come letterato era mancato anche Ricciotto Canudo, la cui fama resterà ugualmente in quanto è legata a questo primo periodo tumultuario dell'estetica cinematografica ed è raccomandata non solo alla creazione del « Club des Amis du Septième Art » ma anche e sopra-

tutto ai numerosi articoli scritti fra il 1911 e la sua morte. Letterati mancatissimi i primi registi d'avanguardia: Abel Gance, autore di poemetti decadenti, come quelli del volume « Un doigt sur le clavier », e di tragedie di retorica imitazione d'annunziana, come « La Victoire de Samothrace »: Marcel L'Herbier, poeta di un preziosismo artificioso e manierato, con vaghi fondamenti wildiani, nel « Jardin des Jeux » e nell'« Enfantement du mort ». Anche Jean Epstein, che venne intorno a quel tempo all'avanguardia cinematografica, era, a quel che sembra, un letterato mancato. « Dans le monde du cinéma, il n'y eut guère que Delluc et René Clair pour savoir écrire » scrivono il Bardèche e il Brasillach (1): per quel che conosciamo di Delluc non siamo disposti a controfirmare l'affermazione.

Da questi e dalla gente che si affiancò ad essi nacque una prima corrente d'avanguardismo: il visualismo, che ebbe ad antesignani il Delluc e la Dulac e che raggruppò, in definitiva, quasi tutto il movimento d'avanguardia di quel tempo, pur mantenendosi distinte le opere che ne sorsero in differenti orientamenti a seconda delle personali tendenze dei creatori.

Tutti questi scrittori che non avevano saputo raggiungere nei loro tentativi poetici o letterarii una solidità, una personalità, una forma loro, avevano una naturale tendenza ad accusare non sè stessi ma il loro mezzo espressivo: non riconoscevano la loro inferiorità ma ritenevano che l'inferiorità fosse nella letteratura. Era naturale ed assolutamente logico (sebbene inconscio in essi di cui è necessario riconoscere, almeno per la maggior parte dei casi, la perfetta buona fede, e spesso la sincerità) ricercare nel cinema qualche cosa che stesse esattamente al limite opposto di ciò che essi abbandonavano: evadendo dalla letteratura che è in forma latissima racconto, essi dovevano fatalmente porsi alla opposizione del racconto. E il cinema offriva loro un ottimo e facile pretesto con la sua fondamentale visualità. Si verificava inoltre un fenomeno proprio dei periodi di decadenza: le arti tendevano alla musica. Il concetto di visualità pura si prestava facilmente ad essere inteso come una forma di musicalità ottica, come una nuova manifestazione estetica di una estrema sensibilità raffinatissima dell'occhio. Era quindi naturale che si fondessero i due principii di musicalità e di visualità per dare origine ad un principio unico che informò di sè quasi tutto il primo periodo dell'avanguardismo cinematografico: il

(1) « Histoire du cinéma », p. 172.

concetto di visività musicale o di musica visualizzata è quello che domina questo periodo del cinema di avanguardia. Ricollegandosi al « manifesto » per la trasposizione visiva della musica lanciato fin dal 1919 da A. G. Bragaglia, S. A. Luciani e Casavola.

Ed eccoci alle recise affermazioni in questo senso; affermazioni che hanno dominato l'attuazione, anche se sono state depositate in teoria qualche anno più tardi quando i cineasti si sono accorti che non potevano immettere nei film commerciali che producevano, delle sequenze d'avanguardia fatte per soddisfare le loro personali aspirazioni, poichè i produttori e i noleggiatori tagliavano regolarmente queste sequenze per lasciare il film nudo e crudo (conosco qualcuno che ancora oggi pensa di fare altrettanto con i giovani registi).

Germaine Dulac è stata la maggiore teorizzatrice di questa tendenza ed è lei che ha scritto: io sono « imbue de cette idée que le cinéma et la musique ont une attache commune » (1). È lei che afferma che il cinema deve essere « symphonie visuelle, rythme de mouvements combinés exempt de personnages, où la déplacement d'un ligne, d'un volume, dans une cadence changeante, crée l'émotion avec ou sans cristallisation d'idées » (2). E rincalza: « les rythmes visuels correspondant aux rythmes musicaux, qui donnent au mouvement général sa signification et sa force, fait de valeurs analogues aux valeurs de la durée harmoniques devaient se parfaire, si j'ose dire, des sonorités constituées par l'émotion contenue dans l'image elle même » (3). Da tutto questo nasceva quella che essa stessa definisce « la conception du cinéma pur, du cinéma dégagé de tout apport étranger, du cinéma art du mouvement et des rythmes visuels de la vie et de l'imagination » (4). E Vuillermoz si rifiutava di considerare la cinematografia altrimenti che una « harmonisation et orchestration de la lumière ». (5). E l'Hacker: « the art film of the future will be visualized music capable of expressing all the ephemeral qualities of music itself » (6). E numerosissimi altri film o anche soltanto frammenti di film che sarebbe troppo lungo enumerare si ricollegano a questo modo di vedere la cinematografia.

(1) « Le rouge et le noir », cahier spécial sur le cinema, p. 33.
(2) « L'art cinématographique », Vol. V, p. 43.
(3) c. s., p. 44.
(4) c. s., p. 48.
(5) « L'art cinématographique », Vol. III, p. 59.
(6) « Cinematic design », p. 33.

Da questo alla abolizione definitiva di ogni intreccio il passo è naturalmente breve. Ed ecco Maurois affermare che « on pourrait concevoir un cinéma pur qui serait composé d'images ordonnées suivant un rythme sans aucune intrigue » (1). Siamo giunti alla negazione della narrazione quale la prevedevamo agli inizi.

Negazione che è la più risoluta che si possa immaginare. La Dulac dichiara che « l'avenir est au film qui ne pourra se raconter » e che « plus nous nous débarasserons de l'anecdote pour aller vers le cinéma visuel, plus nous travaillerons pour le septième art » (2). Hans Richter, uno dei patriarchi del movimento, a proposito del « Ballet mécanique » di Fernand Léger, afferma che « il a complètement libéré l'objet de sa signification rationnelle anecdotique et symbolique, pour échafauder le film sur la seule valeur plastique de l'objet, sans se soucier de sa signification courante », il che è un gran passo verso quel film astratto « libéré de toute association et de tout hasard » che egli stesso ricerca come l'unica forma cinematografica (3).

Il vero pioniere di questo movimento è stato, come appare oramai chiaro, Viching Eggeling che, come afferma il Bandi « a utilisé, le premier, le cinématographe pour exprimer le mouvement rytmique des formes pures » in cui i motivi creatori divengono « homogènes avec la force dynamique » (4).

Quì è da porsi il problema dei fini di questo movimento. Ogni movimento d'avanguardia ha, infatti, un programma di minima o di massima da realizzare, una meta cui tendere, una affermazione o una negazione da compiere. Il programma del « visualismo », quale lo tracciò la Dulac stessa assai più tardi, nel 1932 (5) era il seguente: provare che

1) L'expression d'un mouvement dépend de son rythme;

2) Le rythme en lui même et le développement d'un mouvement constituent deux éléments sensibles et sentimentaux, bases de la dramaturgie de l'écran;

3) L'oeuvre cinématographique doit rejeter toute esthétique impersonnelle et rechercher la sienne propre dans les apports visuels;

4) L'action cinématographique doit être « vie »;

---

(1) « L'art cinématographique », Vol. III, p. 35.

(2) « Le rouge et le noir », p. 39-40.

(3) « Schemas », p. 22-23.

(4) c. s., p. 9.

(5) « Le cinéma des origines à nous jours », p. 357.

5) L'action cinématographique ne doit pas se borner à la personne humaine mais s'étendre au delà d'elle dans le domaine de la nature et du rêve.

Si trattava, insomma, di « photographier l'inexprimé, l'invisible, l'impondérable, l'âme humaine, le "suggestif" visuel » (1). Non è chi non veda la parentela stretta di tutto questo atteggiamento con quelle parole di Giovanni Papini che abbiamo citato più sopra (2): si dimostra così che in cinematografia, come in poesia, come in pittura ed in musica, d'altronde, l'atteggiamento era unico e tutti i movimenti d'avanguardia convergevano verso un unico scopo che André Lang ha definito così: « nous souhaitons à tout prix nous évader du réel » (3).

A ogni costo. E il prezzo in questo caso è stato veramente alto: ma, occorre riconoscerlo, non è stato tutto pagato a vuoto. Perchè da questo cinema sono stati affermati taluni principii che hanno avuto ed hanno il loro luogo nel progresso pratico della espressione cinematografica, anche se teoricamente non hanno contribuito che a ritardare la necessaria evoluzione della cinematografia verso una narrazione visiva, verso un autentico racconto.

Principii che hanno avuto una loro influenza anche in altri campi diversi da quello cinematografico: è in questo periodo, infatti, ed in stretta connessione con questa avanguardia, che nasce il « fotomontaggio », il quale doveva poi trovare la sua espressione artistica e raggiungere il più alto grado di efficacia significativa nella « Mostra della Rivoluzione ».

Il concetto di visualità è quindi il concetto dominante di questo tipico aspetto dell'avanguardismo cinematografico. Concetto che assume un carattere formale ritmico nelle opere di alcuni cineasti che seguirono da vicino Eggeling, e che ricercarono nello sviluppo della forma secondo determinate linee di composizione del movimento una espressione puramente cinematografica. « The basis of his work — scrive il Rotha a proposito di uno fra i maggiori continuatori di Eggeling, Man Ray — is line, and his patterns are mainly the varying positions on a two-dimensional plane, the screen, of his one dimensional figures, in contradistinction to the patterns of Richter and Ruttmann which are

(1) *c. s.*, p. 359.

(2) Naturalmente non s'intende qui parentela come derivazione: se una derivazione dovesse essere ricercata a questi atteggiamenti in Francia, bisognerebbe risalire piuttosto a Valery, a Gide, al movimento « N. R. F. » in generale.

(3) « L'art cinématographique », Vol. III, p. 79.

two-dimensional form moving in three dimensions. The screen is a blackboard to Eggeling and a window to Richter and Ruttmann » (1). E del suo « Emak Bakia » (2) Man Ray dice, secondo il Rotha stesso, « una serie di frammenti, un cinepoema con una certa continuità ottica, costituisce un insieme che tuttavia resta creato da frammenti. Come è più facile apprezzare la bellezza astratta in un frammento di un'opera classica che non nel suo insieme, così il film cerca di indicare l'essenziale nella cinematografia contemporanea ». Oltre ai citati si potrebbero aggiungere altri cineasti d'avanguardia al gruppo integralista. Ma quello che interessa in queste parole è il constatare come in fondo il visualismo « formale ritmico » rechi in sè stesso la sua condanna e come il « frammentarismo », la malattia che ha minato e distrutto tutto l'avanguardismo dell'immediato dopoguerra, abbia dato origine anche a queste forme di estremismo cinematografico. È superfluo rilevare come queste realizzazioni dei cineasti citati derivino direttamente dal punto 4) del manifesto futurista.

L'altra tendenza, che chiameremo piuttosto ritmico-formale, ed è quella alla quale si può ricollegare la Dulac, conta, oltre la Dulac stessa (che da « Arabesques » a « Disque 957 », esaspera sempre maggiormente la sua ricerca di equivalenze immagine-ritmo, come derivazione diretta del fatto movimento-immagine) il Fishinner che realizza delle visualizzazioni dell'« Apprenti sorcier » di Dukas e della « Quinta danza » di Brahms, ed altri. Certe sequenze (tagliate, d'altronde, dai noleggiatori) della « Folie des vaillants » della Dulac esprimevano con piena coerenza questa concezione ritmica attraverso la visualizzazione del suono di un violino.

Ma la visualità della pura forma non può accontentare, naturalmente, questi ricercatori; esiste nella plastica delle cose una capacità visiva, esiste nella loro forma una espressione. Credendo, erratamente, che questa espressione sia indipendente dalla adeguazione della forma ad un contenuto interno, gli avanguardisti entrarono nel regno della forma costruita attraverso l'oggetto. E all'oggetto risale Henry Chomette, con i suoi « Films d'objets » e nel campo dell'oggetto entrano anche per certe opere Man Ray, Ruttmann e Richter.

Ecco dunque la primitiva idea di forma astratta, che era assurta con Eggeling alla sua massima purità, prendere una nuova concretezza:

---

(1) ROTHA: o. c., p. 60. Il che non è sempre vero poichè tanto Richter che Ruttmann hanno tentato anche il cinema assoluto attraverso la forma unidimensionale.

(2) Realizzato nel 1927.

non rinunziando affatto alla concezione fondamentale di visualità, non volendo annettere all'oggetto altro significato all'infuori di quello esteriore della sua forma come puro valore plastico e lineare, i cineasti d'avanguardia cominciano a sentire la necessità di evadere dalla vuota scheletricità della forma unidimensionale, ossia assoluta, come sentono la necessità di allontanarsi dalla pura musicalità ritmica visiva.

Una critica della visualità come emozione pura, anche a parte le sue possibilità di penetrazione delle folle (1) è interamente insita nel fatto che il mezzo espressivo diveniva fine a sè stesso. Fare astrazione da ogni significato, eliminare ogni associazione di idee, evadere da ogni aspetto di idea, non significava, come quei cineasti ritenevano, scavare in profondità la forma del cinema per trarne inattesi aspetti, ma significava arrestarsi alla superficie del cinema, isolarne le qualità esteriori, e su queste comporre una funambolesca e disperata opera di pura ricerca fisica. Questi film si limitavano a dare, attraverso la percezione, delle sensazioni fisiche vere e proprie: ma il fattore puramente esteriore e visivo non arrivava a creare quegli elementi costruttivi e continuativi che costituiscono il fondamento psicologico della emozione. Questi film, malgrado l'intenzione e il desiderio dei loro realizzatori, erano quindi, totalmente privi di forza emotiva. La pura forma era e restava un giuoco esterno: la mancanza di un contenuto le impediva di assurgere a quel valore significativo che è fonte precipua dell'arte. Gli « Essais de photogenie pure » di Solger, il « Cinéma anemique » di Duchamp, con i loro soli titoli bastano a dare un'idea di questo fatto. Come a precisare questa idea interviene un altro elemento: gli studi di ultra-cinema del Professore Bull, gli studi di micro-cinematografia del Dott. Comandon, gli stessi film scientici del Dott. Painlevé, furono in quei tempi considerati e proposti ad esempio come opere di cinematografia « integrale » o pura o assoluta, o quanto altro si voglia dire. Il che dimostra come il fattore tecnico sia intervenuto in definitiva a disorientare i creatori di quella cinematografia che si arrestavano alla meccanicità del cinema ritenendo di addentrarsi nel suo spirito. È il solo pericolo veramente grave della

---

(1) Scrive il LEJEUNE, a proposito dei film astratti: « they demand a student's view, not the quick consideration of an audiance bent on entertainment, and need an adjustment of values for wich the ordinary film spectator has neither the equipement nor the time. « Cinema », p. 203 - e il SELDES: « we are accostomed to the gait of a trotting horse, to the motion of a man taking a wolk, to the progress of a motor car or speed boat; and the moment we see a picture of them, we are prepared for their characteristic movement », spiegando così fisiologicamente la resistenza del pubblico alla deformazione del moto. « *An hour with movies and talkies* », p. 13.

non rinunziando affatto alla concezione fondamentale di visualità, non volendo annettere all'oggetto altro significato all'infuori di quello esteriore della sua forma come puro valore plastico e lineare, i cineasti d'avanguardia cominciano a sentire la necessità di evadere dalla vuota scheletricità della forma unidimensionale, ossia assoluta, come sentono la necessità di allontanarsi dalla pura musicalità ritmica visiva.

Una critica della visualità come emozione pura, anche a parte le sue possibilità di penetrazione delle folle (1) è interamente insita nel fatto che il mezzo espressivo diveniva fine a sè stesso. Fare astrazione da ogni significato, eliminare ogni associazione di idee, evadere da ogni aspetto di idea, non significava, come quei cineasti ritenevano, scavare in profondità la forma del cinema per trarne inattesi aspetti, ma significava arrestarsi alla superficie del cinema, isolarne le qualità esteriori, e su queste comporre una funambolesca e disperata opera di pura ricerca fisica. Questi film si limitavano a dare, attraverso la percezione, delle sensazioni fisiche vere e proprie: ma il fattore puramente esteriore e visivo non arrivava a creare quegli elementi costruttivi e continuativi che costituiscono il fondamento psicologico della emozione. Questi film, malgrado l'intenzione e il desiderio dei loro realizzatori, erano quindi, totalmente privi di forza emotiva. La pura forma era e restava un giuoco esterno: la mancanza di un contenuto le impediva di assurgere a quel valore significativo che è fonte precipua dell'arte. Gli « Essais de photogenie pure » di Solger, il « Cinéma anemique » di Duchamp, con i loro soli titoli bastano a dare un'idea di questo fatto. Come a precisare questa idea interviene un altro elemento: gli studi di ultra-cinema del Professore Bull, gli studi di micro-cinematografia del Dott. Comandon, gli stessi film scientici del Dott. Painlevé, furono in quei tempi considerati e proposti ad esempio come opere di cinematografia « integrale » o pura o assoluta, o quanto altro si voglia dire. Il che dimostra come il fattore tecnico sia intervenuto in definitiva a disorientare i creatori di quella cinematografia che si arrestavano alla meccanicità del cinema ritenendo di addentrarsi nel suo spirito. È il solo pericolo veramente grave della

---

(1) Scrive il LEJEUNE, a proposito dei film astratti: « they demand a student's view. not the quick consideration of an audiance bent on entertainment. and need an adjustment of values for wich the ordinary film spectator has neither the equipement nor the time. « Cinema », p. 203 - e il SELDES: « we are accostomed to the gait of a trotting horse, to the motion of a man taking a wolk, to the progress of a motor car or speed boat; and the moment we see a picture of them, we are prepared for their characteristic movement ». spiegando così fisiologicamente la resistenza del pubblico alla deformazione del moto. « *An hour with movies and talkies* », p. 13.

cinematografia, questo, di una supervalutazione inconscia della tecnica di fronte al contenuto (1).

Ma per una terza via gli avanguardisti del cinema dovevano ricercare una evasione dal reale ed una negazione dello spettacolare: la via più direttamente dominata dalle correnti letterarie del tempo, la via surrealista.

Quelle indicazioni teoriche che erano contenute nel manifesto futurista del '16 e che in parte avevano trovato una realizzazione nelle altre forme di avanguardia dello schermo, dovevano ora risolversi in tentativi di espressione dell'interiorità o del subcosciente, o, nella maggior parte dei casi, di pure e semplici astrazioni. Le analogie cinematografiche, che generano naturalmente compenetrazioni di elementi, si fanno stato d'animo sceneggiato, creano dei drammi potenziali ed astratti nei quali le equivalenze lineari, plastiche e cromatiche giuocano per dare l'espressione di ciò che è inesprimibile. Sembra un pasticcio, ma in realtà tutto questo confuso anelito verso un rinnovamento che non trova esatta corrispondenza nella interiorità dei rinnovatori e parte più da una convinzione intellettuale che non da una necessità espressiva, è così sconvolto, caotico, continuamente in moto, affannosamente inseguito dalla debolezza delle sue stesse realizzazioni, che lo spinge ad una nuova ricerca per una nuova realizzazione, è, insomma, così assurdamente preoccupato di non definirsi per non svuotarsi, che finisce per apparire assai più complesso che in realtà non fosse.

Da « Lumière et vitesse » di Chomette a « La marche des machines » di Deslaw, di cui il Rhota scrive « Deslav's abstractions are patterns of photographic reality pieced together to make rhythmic unity » (2) tutta una serie di opere che può comprendere tanto i « Light Rhythms » di Brugiere e Blackestone, quanto il « Ballet mécanique » di Léger, forma un ponte, non cronologico ma estetico, fra la cinematografia astratta, assoluta, quella di Eggeling, Richter, Ruttmann, Ray, e della Dulac stessa, e le opere surrealiste che già si volgono ad uno spettacolarismo più intenso, che già tornano verso una forma di narrazione, sia pure in ambiente astratto ed in una serie di sintesi alogiche e deformate.

---

(1) « So much lies between the film director and his eventual work on the screen that he his inclined to become interested in technical matters during production to the detriment of the content ». ROTHA: « *Celluloid* », p. 48.

(2) « The film till now », p. 60.

Il primo film che si può considerare tipico di questo orientamento è senza dubbio il film con cui René Clair si impone come elemento di eccezionale importanza alla cinematografia d'avanguardia: « Entr'acte » (1). Nelle opere precedenti (fra le quali è da notare « Paris qui dort » in cui, frammisti a banalità, si trovavano scorci documentarii e avanguardisti) egli aveva già manifestato qua e là delle tendenze verso un rinnovamento cinematografico nel nuovo senso che si andava creando: non è forse senza significato il fatto che egli abbia recitato come attore nel film di Loje Fuller che abbiamo citato prima come uno dei germi di avanguardia. Ma la prima opera veramente importante di Clair è questo « Entr'acte » il cui soggetto era stato scritto da Francis Picabia e la cui musica era di Erik Satie: un film al quale hanno partecipato Marcel Duchamp e Man Ray. Una specie di compendio dell'avanguardia del tempo: avanguardia pittorica, musicale, letteraria, cinematografica. Sintesi, quindi, del nascente surrealismo. È un sogno: soggetto soltanto alle leggi dei sogni, che sono poi le leggi (se così si possono chiamare) di tutto il surrealismo. Compenetrazioni di sensibilità e di ambiente, associazioni subcoscienti di immagini che determinano uno sviluppo alogico, o meglio, irrazionale in quanto non ordinato che da talune germinazioni spontanee svolte secondo linee-forza sulle quali non ha influsso che l'assoluta ed astratta soggettività. E tutto questo in un tempo in cui già si era scientificamente provata da Freud la interdipendenza di sogno e vita, in un periodo in cui l'estetica idealista aveva già chiarito, determinato ed orientato i rapporti fra sogno ed arte. Due fattori costruttivi che si sperdono totalmente in questa ricerca astratta per la quale non siamo più nel campo della « conception du mouvement dans sa continuité visuelle brutale et mécanique » (2) ma è già la suggestione che doveva prolungare l'azione « créant ainsi un domaine d'émotion plus vaste puisque non plus enfermé dans la barrière des faits précis » (3). Al cinema, scriveva il Landry « le monde extérieur est représenté: le monde intérieur ne peut être que suggéré, par des gestes, par des manifestations d'ordre spatial » (4): i surrealisti oppo-

---

(1) Realizzato nel 1923. Prod. « Ballet suédois de Rolf Maré », soggetto: Francis Picabia, regia: René Clair, operatore: Jimmy Berliet, musica di Erik Satie, collaborazione di Marcel Duchamp, Man Ray, Jean Borlin, ecc.

(2) GERMAINE DULAC: « *L'art cinématographique* », Vol. V, p. 34.

(3) *c. s.*, p. 42.

(4) « L'art cinématographique », Vol. V, p. 70.

nendosi recisamente a questa affermazione cercano nella associazione di immagini priva di ogni significato logico la manifestazione dell'interiorità, la espressione della subcoscenza. L'intelletto resta inerte: solo la sensibilità anodina ed astratta agisce nella composizione di questa che può essere chiamata in definitiva una vicenda interiore. Lo svolgimento della pazzia nel film « La maschera eterna » (1) può dare un'idea del procedimento, portato, naturalmente, in questo caso, su di un piano meno assoluto e più a contatto del pubblico. Il cinema non voleva più far vedere ma si limitava a suggerire.

Suggestione, come « associazione », è una parola un po' vaga: ma vaghissima, confusa, incerta, inesprimibile cinematograficamente, era l'idea. La sequenza delle immagini, per restituire la espressione di cui è stata « caricata » dal creatore, per agire insomma da accumulatore che riceve una determinata quantità di energia e può trasmetterla, deve essere capace di far sorgere uno stato d'animo ricettivo nella folla. Ma tale stato d'animo non può sorgere in cinematografia dalla pura soggettività del regista: i cineasti d'avanguardia traducevano sensazioni soggettive intrasmissibili, e questo era il lato negativo della loro opera. I numerosi film che sono apparsi in questa corrente e quelli che, per diverse ragioni, a questa corrente si possono in un modo o nell'altro ricollegare, da « A quoi rêvent les jeunes filles » di Chomette a « Etoile de mer » di Man Ray, da « La coquille et le clergymann » della Dulac (che evolveva verso il surrealismo nel '28) a « Essence de verveine » di Jimenez Caballero, da « Un chien andalou » e « L'âge d'or » di Bunuel e Dali alla famosa opera di Cocteau, « Le sang d'un poète », per non citare che i film più noti di questi anni di ricerche, e senza voler calcolare le sequenze di « 6 e mezzo per undici » o della « Glace à trois faces » di Epstein, che finirà nel « calligarismo » della « Chûte de la maison Usher », presentano tutti questo fattore di distacco che è una pura soggettività non esteriorizzata ma egocentricamente soddisfatta di sè stessa, ripiegata su sè stessa, rinchiusa nel breve giro di sè stessa.

Oltre a questa produzione di pura avanguardia si erano prodotti anche nel frattempo numerosi film di carattere normale, che includevano sequenze d'avanguardia (come già si disse), quelli che Fescourt e Bouquet chiamavano con felice espressione i film degli « scénario-

(1) Produzione svizzera del 1934-35. Regia: W. Hochbaum, con la collaborazione del Balletto dell'Opera di Vienna. Notare questo frequentissimo intervento dei «« balletti » nelle opere d'avanguardia, da « Entr'acte » a « La maschera eterna ». È una caratteristica di origine surrealista derivata dalla astratta fluidità del sogno.

prétextes » (1), ed altri film che, per diverse vie avevano dato un loro contributo all'avanguardia. Il primo esempio del genere è forse « La roue » di Abel Gance (1921), che con le sue sequenze di treni, ruote e meccanismi ha dato l'avvio a quella passione di certi cineasti d'avanguardia per la « poesia della macchina » di cui, tuttavia, fin dal 1911 il futurismo italiano aveva proclamato l'aderenza alla nostra civiltà. Hanno dovuto passare venticinque anni prima che una voce, ben più alta, sfatasse definitivamente questo mito.

Oltre a questa, tra il '20 e il '30, all'incirca, appare tutta una produzione molta della quale è senza dubbio fra la più alta produzione artistica del cinema, ed alla quale la cinematografia d'avanguardia si richiama spesso come a modello.

Su questo campo in Francia troviamo « Don Juan e Faust » e « L'Inhumaine » di L'Herbier, « La souriante M.me Beudet », « La folie des vaillants » e « Antoinette Sabrier » della Dulac, « Fièvre » di Delluc, « Coeur fidèle » e « La belle Nivernaise » di Epstein, « Crainquebille », « L'image » e « Teresa Raquin » di Feyder, « La fille de l'eau » di Renoir, « Rien que les heures » e « La P'tite Lilie » di Cavalcanti, « Giovanna d'Arco » di Dreyer, « Les Mariés de la Tour Eiffel », « La Proie du vent » e « Le Chapeau de paille d'Italie » di Clair; in Germania saranno, da un lato, « Nosferatu » e « Faust » di Murnau, « Il museo delle figure di cera » di Leni, « Le tre luci », « Il dottor Mabuse » e finalmente « Metropolis » di Lang, « Raskolnikoff » e « Le mani di Orlac » di Wiene, « Lo studente di Praga » di Galeen, da un altro lato, ossia in senso nettamente differente, troveremo « I Nibelunghi » di Lang, e in altro senso ancora, già avviate, ossia, verso quel neo-realismo che doveva venire al cinema tedesco dalla corrente socialista ed assumere quindi aspetti e forma di un materialismo spesso manierato, vediamo « La strada senza gioia » di Pabst, « L'ultima risata » di Murnau, « Variété » di Dupont, « La strada » di Grüne, « La tragedia della strada » di Rahn e moltissime altre opere dello stesso genere. Dall'America ci venivano pochissime opere di avanguardia, se si eccettua « Jazz » di Cruze e « Manhattan » di Flaherty (quest'ultima orientata già verso un realismo sintetico), ma moltissimi film di ricerca stilistica e realista: da « Femmine folli », « I rapaci » e « Sinfonia nuziale » di Stroheim alla grandissima « Donna di Parigi » ed alla « Febbre dell'oro » di Chaplin, fino ad « Aurora »

(1) *L'idée et l'écran.*

di Murnau, al « Docks di New York » di Sternberg, a « Folla » di Vidor, tutta una serie di apporti sono dati dall'America, in opere di fisionomia apparentemente commerciale, al rinnovamento interiore ed esteriore della cinematografia. I Soviet offrono in questo campo un numero considerevole di film: dalla vecchia « Aelita » di Protozanof, che nel 1919 lascia prevedere già « Metropolis », al « Maestro di posta » di Jelabujski, alla « Corazzata Potemkine », « La linea generale » e « Ottobre » di Eisenstein alla « Madre » ed alla « Fine di San Pietroburgo » di Pudovchin, anche qui c'è una larghissima serie di film di considerevole importanza dal punto di vista del cinema d'arte e che l'avanguardia considerava come basi del suo lavoro, come punti di partenza delle sue esperienze.

Ma queste esperienze, specialmente se confrontate a tutta la produzione ora elencata, servivano in definitiva a dimostrare una cosa sola, e non precisamente quella cui aspiravano i cineasti che le avevano compiute: la *oggettività* assoluta della cinematografia. Fornivano un termine di paragone per stabilire quali orientamenti erano totalmente opposti al cinema, quali, ossia, fossero quegli indirizzi di natura letteraria che si volevano forzare a rientrare nei quadri della nuova arte. La cinematografia parte dal sensibile per creare la sensazione e sviluppare l'idea « beyond the mere exercice of writing and style » (1). La cinematografia è solidamente aggrappata ai fatti, non in quanto fatti, non in quanto meccaniche coincidenze di vicende e di intrecci, ma in quanto manifestazioni esteriori di significazioni interiori. Ogni cosa deve essere *veduta*, ma non può soltanto essere veduta (ed è questo l'errore dei visualisti); deve anche contenere, nel fatto esteriore, un valore che trascenda il fatto stesso e gli dia una significazione. Un valore emozionale, spirituale, ideale, preciso, definito, inquadrato nelle sue linee, chiarito nelle sue finalità, integrale in sè stesso. Una idea nel più ampio senso della parola (2). La cinematografia per la sua natura oggettiva, si rifiuta all'astratto, se non come a puro esperimento, si nega al nebuloso ed all'indefinito: quindi la pura sensazione che può trovare un determinato valore in sè e che è esprimibile

---

(1) ROTHA: « *The film till now* », p. 148.

(2) Risolutamente dichiara l'ELLIOT: « a film itself may be ephemeral, yet have in it an idea of permanent value », « Anatomy of motion picture », p. 21 - e TAMAR LANE afferma: « on the screen the expression of an idea is often less physical than in real life », riconoscendo così la possibilità di tradurre l'idea in film anche al di fuori dei sistemi surrealisti. - « What's wrongwith the movies? », p. 133.

come fattore letterario, non può aver luogo nella cinematografia, in quanto non è *fotografabile*. Vero è che come afferma Dullin « l'objectif voit tout » (1), ma vede soltanto il definito: procede, ossia, per sintesi di elementi concreti, elementi che debbono avere la loro concretezza non solo esteriore e formale, ma anche e sopratutto, interiore. Ora quella « polivalenza dell'immagine simbolica » affermata dal dott. Allendy (2) impedisce alla soggettività pura, che si traduce in immagini simboliche, di affermarsi come concretezza: le impedisce, ossia, di assurgere alla oggettività (3).

Ed ecco, riconosciuto in parte il valore assoluto di questo stato di cose, crearsi un ultimo movimento avanguardista che costituisce il definitivo ritorno verso la logica, necessaria, imprescindibile oggettività cinematografica, pur dandole attraverso il fattore « montaggio » quel carattere e quel fondamento soggettivo che è connaturato all'arte: il documentarismo.

Ma prima ancora di parlare del documentarismo è necessario riconoscere la reazione che si era già manifestata agli estremismi dell'avanguardia cinematografica. Quella reazione che è definita dal Rotha come una rinascita del naturalismo e che meglio si definirebbe come una scoperta dell'oggettivismo.

Già nella letteratura cinematografica tra il '19 e il '27 troviamo una serie di affermazioni contrarie alle teorie d'avanguardia. Nei numeri speciali del « Crapouillot » ecco, nel 1919, Perrot sostenere che il cinema deve essere un propagatore del *pensiero* nel mondo; nel 1920 Galtier-Boissière s'accorge che nei tentativi che si compiono « c'est le

---

(1) « L'art cinématographique ». Vol. I. p. 68.

(2) c. s., p. 95.

(3) Traduciamo qui come esempio di astrattismo visuale un soggetto che HENRY FESCOURT propone nel 1927 nella rivista « Schemas »:

« Un pianista: sogna: suona. L'espressione del suo volto è talmente tesa, astratta, che si scorge, man mano che egli improvvisa, una emanazione del suo cervello, come un'aureola.

L'aureola s'allarga e si propaga come le onde. È una nebbia che bagna le cose.

La finestra è aperta. Da molto lontano si osserva una specie di comunicazione chiara tra la finestra e la foresta.

Perchè questa foresta non sarebbe ricettrice? È il vento o ben altro fluido che la fa fremere oggi? E a sua volta, perchè non emetterebbe essa un po' della sua anima?

E perchè quel ramo, così ben stilizzato, oscilla improvvisamente davanti agli occhi del musicista? Non è forse una foresta vaga che sorge, ora, e si precisa con le sue colonne d'alberi e le sue volte di foglie intorno al pianista?

Una ragazza a un'altra finestra ascolta.

Le dita del musicista accarezzano più teneramente la tastiera. La ragazza sorride. Un viale alberato. Due innamorati, uno dei quali è la ragazza. Un uccello sui rami, fontane, vecchie statue, giuochi d'acqua. Le note fanno una cascata. La polvere liquida fa iride sul suolo. Frammenti d'arcobaleno.

fond qui manque le plus »; nel 1923 Delluc trova che l'avvenire del dramma cinematografico è nei « thèmes d'humanité simple »; nel 1927 René Clair afferma che « la dramaturgie du cinéma est en enfance »; vedremo più tardi, nel numero del 1932, Pierre Bost sbrigarsi i film d'avanguardia chiamandoli « ces divertissements auxquels le cinéma s'essaie depuis des années sans aboutir à rien ».

Tra il 1925 e il 1926 appaiono poi tre volumetti intitolati « L'idée et l'écran di Fescourt e Bouquet nei quali i due autori svolgono risolutamente la tesi antiavanguardista deridendo la « conception assez en vogue, qu'il faille collectioner les procédés avant d'aborder les idées ». Gli autori (di cui il Fescourt doveva amoreggiare più tardi con il cinema d'avanguardia pur continuando a realizzare opere strettamente commerciali) sostenevano che l'azione era la base della cinematografia e distinguevano tra la « forme », ossia « la plastique des images », e « le fond » avvertendo che « chaque image posséde en plus de sa valeur plastique une autre valeur en puissance » e che « quel que soit son raffinement plastique » essa « ne sera qu'une présentation de la pensée, et plus il y aura de pensée, plus le cinéma s'élevera ». Con la loro conclusione che « les objets et les êtres seront, avant tout, la représentation d'une pensée », i due autori battevano in breccia le posizioni della cinematografia estremista. Ma altri illustri scrittori di cinema s'era già posti nella nuova posizione: per esempio René Clair, che fin dal 1925 scriveva: « per tradurre in immagini la più pura concezione surrealista bisogna sottoporla alla tecnica cinematografica, esigenza che

---

Non sussiste più che questo frammento di circolo luminoso, che circonda una testa che lentamente sorge dal « flou », una bella testa pensosa, quella d'un uomo al lavoro alla sua tavola. Davanti a lui un progetto. È un architetto. È altrove; non saprei dire dove.

L'uno compone. L'altro disegna e calcola. Cifre e note danzano. Verticali, orizzontali, slanci musicali. Slanci ondeggianti che si svolgono in spirali, unendo, avviluppando i due artisti.

Spirale che ritorna arco di luce, che si isola, prende forma di volta. È l'architrave di un'architettura impalpabile, mobile... Foresta? Monumento?

Ecco che una basilica ideale si erige. Linee e trasparenze delle vetrate, ceri diritti, fiamme che tremano. Le colonne si slanciano come degli alberi, le ogive si spiegano come ramificazioni, ondeggiano come dei getti d'acqua. Una navata come una foresta, con una moltitudine vaga in preghiera (che da ora in poi servirà di sfondo alle immagini che seguiranno). Acquasantiera, statua di santo immobile. Verticali argentate di organi, immobili. Due mani immateriali si muovono. Un incensiere grandissimo oscilla e segna il tempo.

Attraverso la bruma dell'incenso, un corteo nuziale, appena percettibile, tutto annebbiato. Passa attraverso le colonne allineate, come nel viale d'un parco in un mattino di nebbia. Un giglio si apre, chiarissimo. La sposa bianca: la ragazza. Un uccellino nella volta? Gli alberi?

Tutto ciò si combina, si coordina, sorge, si mescola secondo un fondamento, un ordine interiore, una danza. Poi tutto si cancella, rapidamente.

Perchè il musicista ha chiuso il piano, l'architetto ha riordinato le carte. Ed hanno spento la luce ».

rischia di far perdere all'automatismo psichico puro una buona parte della sua purezza ». Sono passati meno di due anni dalla realizzazione di « Entr'acte ».

Ed ecco nel 1927, nel primo numero di « Schemas », una rivista d'avanguardia creata da Germaine Dulac, apparire i primi sintomi della reazione. Accanto ad articoli di un intransigente avanguardismo, come quelli della direttrice stessa, di M. N. Bandi, di Hans Richter, ecco un articolo di Albert Cavalcanti (che, per « En rade » era stato ammesso, sia pur in quarantena, nell'olimpo avanguardista) in cui si afferma, a proposito dei soggetti d'avanguardia: « ils sont littéraires et aussi maladroits que le plus banal des romans, aussi mélodramatiques que la plus mauvaise pièce, aussi encombrés de détails inutiles que le plus piètre poème » (1). E Jules Romains afferma: « Images pendant un sommeil. Mais ici le dormeur est une foule. Et il ne fait pas ses rêves; il les reçoit » (2).

Lasciamo passare poco più di un anno. Siamo in giugno 1928. Appare in questo mese un numero speciale dei « Cahiers le rouge et le noir » completamente dedicato al cinema. Si apre con un pezzo del melodrammatico soggetto di Gance per Napoleone; una sceneggiatura così retorica e manierata da dare un'idea abbastanza precisa di quello che poteva essere un film nato con questo nutrimento. Segue subito un articolo di Epstein che afferma: « Le cinema en encre et en papier se doit d'aller plus vite en besogne que le cinéma en pellicule. Débarassés du souci d'éclairer, photographier, développer, tirer, monter, les cinéastes prendront leur essort vers le sommet de la théorie », ed aggiunge più oltre in nota che i film di Eggeling, Richter, Man Ray, « ne sont que formes, et les plus basses, que rythmes, et les plus animaux. De même les mots vivants s'opposent aux mots en liberté des oeuvres dadaistes ». Léon Moussinac dichiara che « le film abstrait ...n'est qu'une expérience de laboratoire, fort utile, mais qui ne saurait servir qu'à quelques initiés et à quelques praticiens, contrairement aux destins véritables du cinematographe ». Charensol è ancora più reciso: « Je ne crois pas au cinéma d'avant-garde. Je ne crois plus aux recherches techniques. Le cinéma ne vit qu'en gardant avec la foule un étroit contacte ». Zelnick, il regista tedesco di « Tessitori » e di « Umiliati ed offesi », afferma che « le film doit prendre ses bases sur le réel...

(1) « Schemas », p. 69.
(2) c. s., p. 82.

est quintessence de réalité... recréation avec des éléments de réalité ». Michel Dard, in uno studio sul valore umano della cinematografia, dice, a proposito dei film astratti: « C'était de l'art curieux de photographe; on n'en pouvait tirer d'autre émotion que l'enthousiasme du snobisme. Il fallut comprendre que dans l'expression *cinéma pur*, comme dans toutes celles de ce genre, pur était synonime de figé, d'essoufflé et de désertique ». È finita l'orgia delle sovraimpressioni (1).

Questa scoperta della oggettività del cinema è andata procedendo man mano durante questo tempo; mentre continuava l'equivoco avanguardista erano apparse opere come « Moana » di Flaherty (che aveva già creato « Nanouk » nel 1921) « Grass » di Cooper e Schoedsack, « Rien que les heures » di Cavalcanti, « La sinfonia di una grande città » di Ruttmann, « Menilmontant » di Kirsanov e numerose altre. Queste opere avevano indotto i cineasti a riflettere sulle enormi possibilità che la realtà offriva loro, non in quanto meccanica riproduzione di fatti ma in quanto apparenza rivelatrice di un contenuto trascendente: li aveva indotti a ritenere possibile costruire con elementi reali, non deformati ma colti nei loro momenti e nei loro aspetti essenziali, una significazione visiva che, per diretta espressione, appariva assai più pura del giuoco tecnico ed artificioso del disegno mobile. Nel 1928 Dziga Vertof lancia il suo film documentario: « L'uomo e la macchina da presa »; con questa appare la prima teoria del documentario come cinema d'avanguardia. « The Vertov theory, in brief — scrive il Rotha — assumes that the camera lens has the power of the moving human eye, to penetrate every detail of contemporary life and its surroundings » (2). L'uomo e l'ambiente della sua vita ritornavano trionfalmente nel cinema d'avanguardia, sostituendo le forme pure, cacciando la cinematografia integrale, disperdendo le nebulose del surrealismo con la solidità costruttiva di una feconda oggettività. Quel po' di buono che c'era ne « La roue » di Gance, in « Coeur fidèle » di Epstein, in « Crainquebille » di Feyder (che nel 1923 realizzava, fra l'altro, i drammi di sproporzioni enun-

---

(1) La sovraimpressione è stata il mezzo espressivo più comune del cinema d'avanguardia: per avere un'idea di quanto il cinema d'avanguardia abbia travisato le teorie originali di CANUDO basta ricordare che CANUDO stesso scriveva a proposito della sovraimpressione: « cette continuelle grossièreté... qui au cinéma nous fait *voir* la pensée d'un personnage... ». « L'usine aux images », p. 39. Ma ancora oggi si trovano molti registi che hanno il coraggio di usare questo mezzuccio espressivo. E pensare che fin dal 1928, l'ELLIOT scriveva: « the sentimental vision inset is almost obsolete nowday ». « Anatomy » etc., p. 57.

(2) ROTHA: *Till now*, p. 66.

ciati dal Manifesto futurista, dando alla sproporzione un valore più significativo che emozionale), in « Rotaie » di Lupu-Pick, quei semi che erano stati gettati dal « paesaggismo » francese e dal « neo-realismo » tedesco, trovavano, finalmente, una definizione ed una realizzazione concreta.

Del documentarismo d'avanguardia sarebbe troppo lungo fare l'elenco anche per quel che riguarda i primi tempi del suo sviluppo, sviluppo che continua tuttora, d'altronde, nella normale opera dei documentaristi che hanno fortunatamente dimenticato le origini « avanguardiste » del loro lavoro. Comunque si può dire che esso ha creato con i suoi principali elementi delle opere che hanno valore classico in quel senso puro della parola, cioè delle opere sulle quali il progredire del tempo del mezzo espressivo non hanno presa. Flaherty, sboccando in « Manhattan » e nell'« Uomo di Aran » dimostra le possibilità creative di questa tendenza che ha dato, fra l'altro, « Il ponte », « Philips Radio », « Zuiderzee » e « Pioggia » di Joris Ivens, « Tour au large » di Gremillon, « Brumes d'automne » di Kirsanoff, « Nogent, eldorado du dimanche » di Michel Carné, « Berlino dal basso » di Alex Strasser, « Il mercato di Berlino » di Bane, « Mon Paris » e « L'eau qui coule sous les ponts » di Albert Guyot, « Mont Saint Michel » di Maurice Cloche, « Idylle sur la plage » di Storck e numerosissimi altri più recenti e che sarebbe troppo lungo enumerare.

Vogliamo solo rammentare qui alcuni ottimi documentari italiani, fra i quali « Littoria » di Matarazzo, « Cantieri dell'Adriatico » di Barbaro, « Il ventre di una città » di Di Cocco, « Paestum » di Luciani, etc.

Ciò che occorre porre in rilievo è che questa tendenza, le cui origini prime si possono ricercare nella « Nascita di una nazione » di Griffith, in « Femmine folli » di Stroheim, in « Variété » di Dupont, in « Una donna di Parigi » di Charlot, nella « Montagna sacra » di Franck, nella « Strada » di Grüne, etc. ha trasfuso il senso del documentarismo nel cinema, trasportandolo da una forma di riproduzione della realtà esteriore e transitoria ad un tentativo di riproduzione di una realtà sociale, collettiva, ed essenziale. Come il documentario puro ha « Nice » di Jean Vigo che approfitta della documentazione per fare opera di critica sociale, così il cinema spettacolare ha numerosissime opere, e fra le più importanti, che sono una derivazione diretta del documentario trasportati in un piano differente, o ambientale o collettivo. « Alleluja! », « La folla », « Nostro pane quotidiano » di King Vidor, « La tragedia della miniera » di Pabst, « Ombre bianche » di Van Dyke, « Tabù » di Mur-

nau, « Ragazze in uniforme » della Sagan, « Palio », « Terra madre » e lo stesso « 1860 » di Blasetti, « Squadrone banco » di Genina, « Poil de carotte » e « La Bandera » di Duvivier, « Un jour d'été » e « Jeunesse » di Lacombe, « Scarpe al sole » di Elter, oltre a numerosissimi film russi, in primissima linea il famoso « Cammino della vita » di Ekk, derivano da questa tendenza documentaria e collettiva che è l'unico apporto consistente e reale che dalla caotica « avanguardia » cinematografica sia rimasto agli sviluppi dell'arte che essa pretendeva di fondare.

« L'aspirazione femminile alla musica farà luogo alle leggi virili dell'architettura », scriveva Bontempelli nel 1927, nel suo programma di « 900 ».

Nel cinema il fenomeno si è prodotto esattamente con questa curva. E l'avanguardismo, liberando la cinematografia, in sede estetica, da quelle superstrutture che erano diretta derivazione di un periodo di sperimentalismo, ha avuto un compito di altissima importanza: quello di aprire la via al film di avanguardia di domani. Al film narrativo che, non rinunziando menomamente al fondamentale carattere spettacolare della cinematografia, dominato da un senso preciso del tempo in cui viviamo, mantenendo un contatto strettissimo con la realtà che ci circonda, sappia esprimere, oggettivamente (e perciò visivamente, anche se non « visualmente ») l'anima collettiva del nostro tempo, la diretta interdipendenza fra gli uomini e l'ambiente, non soltanto in quella che è la sua apparenza esteriore ma anche e sopratutto in quello che è il suo contenuto spirituale.

JACOPO COMIN

Vedi tav. da 1 a 9.

BIBLIOGRAFIA

Sono qui riuniti alcuni libri dai quali si possono trarre utili notizie sul cinema di avanguardia e dati per la sua comprensione. Naturalmente si tratta soltanto dei principali. Mancano i tedeschi che, per mia colpa, non ho letto: quelli indicati nella Bibliografia sono libri tradotti o libri larghissimamente illustrati e quindi utili anche a chi, come me, non conosca la lingua.

ARNHEIM R.: *Films als Kunst* - Estratti e traduzione di Umberto Barbaro. (1932).

ARNOUX A.: *Cinéma* - Parigi, Ed. G. Crès, 1929.

Art Cinématographique (L') - Cinque volumi contenenti scritti di varii autori - Parigi, Alcan.

BAGIER G.: *Der kommende film: was war? was ist? was wird?* - Stoccarda, Deutsche Verlag, Anstalt, 1929.

BARDÈCHE M. e BRASILLACH R.: *Histoire du cinéma* - Parigi, Denoël et Steel, 1935.

BETTS: *Heraclitus, or the future of film* - Londra, Kegan Paul, 1928.

BRYHER C.: *Film problems of Soviet Russia* - Territet (Svizzera), Pool, 1930.

BUCKLE G. F.: *The mind and the film - (A treatise of the psychological factors in the film)* - Londra, Routledge, 1926.

CANUDO R.: *L'usine aux images* - Parigi, E. Chiron, 1927.

CARTER H.: *The new spirit at the cinema* - Londra, Shaylor, 1930.

CHARENSOL G.: Panorama du cinéma - Parigi, Ed Kra, 1930.

CHIARINI L.: *Cinematografo* - Roma, Ed. Cremonese, 1935.

CINÉMA - *Numero speciale dei quaderni de « Le Rouge et le Noir » consacrato al cinema con collaboratori varii* - Parigi, Luglio, 1928.

CRAPOUILLOT (LE): *Numeri speciali consacrati al cinema con collaboratori varii* - 1919, 1920, 1923, 1927, 1929, 1932.

DELLUC L.: *Cinéma etc.* - Parigi, Monde Nouveau, 1923.

DELLUC L.: *Drames de cinéma* - Parigi, G. Doin, 1923.

DIAZ PLAJA G.: *Una cultura del cinema: introducció a una estetica del film* - Barcellona, Ed. « La Revista », 1930.

ELIOTT E.: *Anatomy of Motion Picture Art* - Territet (Svizzera), Pool, 1930.

FESCOURT H. e BOUQUET P. L.: *L'idée et l'écran* - Parigi, Haberschill et Sargent, 1926.

HACKER L.: *Cinematic design* - Boston, Photographie Publishing, 1931.

KURTZ R.: *Expressionismus und Film* - Berlino, Lichtbildbühne, 1926.

LANE T.: *What's wrong with the moovies?* - Los Angeles, Waverley Co., 1923.

LE CINÉMA DES ORIGINES À NOS JOURS - *con prefazione di* HENRY FESCOURT, collaboratori varii - Parigi, Les Editions du Cygne, 1932.

LEJEUNE C.: *Cinéma* - Londra, A. Maclehouse and Co., 1931.

L'HERBIER M.: *L'Eldorado: mélodrame cinématographique* - Parigi, Ed. La Lampe Merveilluse, 1921.

MOUSSINAC L.: *Naissance du cinéma* - Parigi, Povolozki, 1925.

MOUSSINAC L.: *Panoramique du cinéma* - Parigi, Au sans pareil, 1929.

RICHTER H.: *Filmgegner von Heute, Filmfreunde von Morgen* - Berlino, H. Reckendorf, 1929.

ROTHA P.: *The film till now* - Londra, J. Cape, 1931.
— *Celluloid: the film to day* - Londra, Longmans Green and Co., 1931.
— *Documentary Film* - Londra, Faber and Faber, 1930.
— *Movie parade* - Londra, The Studio, 1936.

SCHEMAS: *Primo numero di una rivista di cinematografia diretta da* GERMAINE DULAC Collaboratori varii - Parigi, febbraio, 1927.

SCHWOB R.: *Une mélodie silencieuse* - Parigi, Grasset, 1929.

SELDES G.: *An hour with movies and talkies* - Londra, J. B. Lippincott, 1929.

WHITE E. W.: *Parnassus to set - an essay about rythm in the films* - Londra, Woolf, 1928.

Contributo alle ricerche sulla natura delle vocali

Lo studio della natura del linguaggio interessa gli studiosi da pochissimi anni; veri contributi pratici alla teoria datano solo da qualche anno. Quando si parla dello studio sulla natura del linguaggio si intende riferirsi, in modo specifico, alla ricerca delle cause formative e delle cause funzionali che intervengono allorchè un organismo fisico o fisiologico emette un determinato suono o rumore. Nel caso specifico ad esempio delle vocali, ciò significa la ricerca delle caratteristiche che sono tipiche di quel determinato suono che si considera.

Esperienze sporadiche e prive forse di uno scopo scientifico determinato sono state eseguite da vari sperimentatori fin dalla seconda metà del secolo scorso. Trattasi in sostanza di tentativi di registrazione delle modulazioni fonetiche eseguiti utilizzando apparecchi privi di tutti quei requisiti atti a garantire una perfetta rispondenza tra le vibrazioni delle corde vocali e le modulazioni registrate.

A puro titolo storico essi vengono qui ricordati in forma sommaria, solo per dar modo al lettore di seguire nel suo crescente sviluppo questa tecnica la quale, se pure non è ancora giunta ad essere considerata come una vera branca della fisica, vanta tuttavia una vastissima letteratura ed una rilevante serie di risultati della più significativa importanza.

Uno dei primissimi apparecchi usati per tali ricerche è stato il « Fonautografo » di Koenig e Scott (1) riportato in fig. 1. Esso consisteva in un imbuto terminante con una membrana vibrante; le vibrazioni di questa, sincrone alle vibrazioni del suono prodotte davanti all'imbuto, erano riprodotte, a mezzo di una punta scrivente, su una striscia di carta avvolta attorno ad un tamburo, manovrato a mano.

Il Koenig ideò più tardi un altro dispositivo del tipo a capsula manometrica atto ad alimentare e modulare una fiamma manometrica; tale dispositivo è riportato nella fotografia di fig. 2. L'apparecchio

consisteva in una capsula divisa, a mezzo di una membrana, in due scomparti nell'uno dei quali, comunicante con un adatto beccuccio perveniva il gas che serviva ad alimentare la fiamma, e nell'altro pervenivano le variazioni di pressione dell'aria, prodotte dai suoni e raccolte da un opportuno corno acustico. Le variazioni di pressione, dovute ai suoni, facendo vibrare la membrana alteravano il deflusso del gas e producevano in conseguenza allungamenti od accorciamenti della fiamma. Un sistema rotante a specchi, azionato a mano, dava modo di rendere visibili tali variazioni e ne permetteva anche la fotografia (*).

Più tardi i Proff. Nichols e Merrit (3), perfezionato il metodo di Koenig ottennero fotografie di moltissimi suoni e parole, molto interessanti per la determinazione delle caratteristiche fonetiche, allora pochissimo note, ma non atte a dare quell'indirizzo di principio necessario ad uno studio di tale importanza.

A questi primi tentativi che hanno, per così dire, forma rudimentale di esperienza, fecero seguito vari altri strumenti sempre più perfezionati. Tra essi sono degni di nota il « Fonodeik » di Miller (4), riportato fig. 3, che permise di verificare le conclusioni di Helmholtz, ed il sistema di incisione grammofonico, nella forma ideata dall'Edison nel 1877, il quale fece ottenere la registrazione delle oscillazioni sonore in modo duraturo e facilmente controllabile.

Questo sistema permise più tardi ad Hermann (5) (1890) e a Bevier (6) (1900) uno studio completo sulla fonetica mediante l'applicazione di un geniale e semplice dispositivo il quale permetteva di ottenere amplificate, e disegnate su una striscia di carta, le modulazioni preventivamente registrate su un disco normale (fig. 4) (**).

Si può però parlare di veri studi con finalità teorico-pratiche solo allorchè venne in ausilio dell'analisi del linguaggio il metodo elettrico basato sullo sfruttamento delle proprietà del tubo catodico (fig. 5). Esorbita dai limiti imposti a questa premessa una descrizione dei circuiti attinenti il tubo catodico e la conoscenza delle sue qualità; l'importanza presentata però da questo organismo elettronico è tanta da motivare la cura posta nell'inserire nella bibliografia molte pubblicazioni dalle quali il lettore potrà trarre cognizioni molto utili (8).

(*) Notizie più dettagliate sono riportate da Rousselot nei suoi « Principi di fonetica sperimentale » (2).

(**) Notizie più dettagliate su questi apparecchi e sui risultati che con essi sono stati ottenuti sono riportati più ampiamente nel libro « Speech and Hearing » di Fletcher (7).

Potentissimo mezzo di analisi delle modulazioni è anche il metodo algebrico tendente a comprovare, nella sua rigorosa esattezza scientifica, i vari metodi di ricerche ed i risultati ottenuti con essi.

Altro metodo non trascurabile è quello dell'analisi acustica largamente adoperato dallo Stumpf (9).

Tutti i metodi proposti hanno pregi e svantaggi; tutti hanno potentemente concorso a formare le basi di questa nuova applicazione della fisica, che, partendo dalla ricerca fisiologica delle origini dei suoni, tende, e tenderà sempre più, alla conquista di quei postulati che hanno tanta importanza nella tecnica vastissima delle modulazioni.

È nostro avviso che sia dannosissimo voler dare priorità assoluta ad un solo metodo di ricerca anche se questo si dimostra veramente adatto allo scopo. I risultati ottenuti con i vari sistemi, se pure affetti da una tara nei loro risultati, valgono spesso come riprova delle conoscenze già acquisite, servono cioè a dare quel senso di formazione e di verità alle teorie esposte che le rende preludio e base sicura di nuove e più ampie ricerche.

A tale proposito è degno di nota riportare quanto affermano Gemelli e Pastori in un loro interessantissimo studio sull'analisi elettrica del linguaggio (10) a proposito della preferenza assoluta data dallo Stumpf ai suoi metodi acustici di analisi:

« Quanto a noi, ci sembra che il metodo grafico non sia affatto da « abbandonare. Infatti, basta guardare un istante le curve qui ripor« tate, per persuadersi che esse danno una serie così numerosa e così « considerevole di punti di partenza per uno studio fisiologico delle « vocali, da sorpassare, senza dubbio, i risultati che si possono otte« nere con i metodi acustici ».

È fuor di dubbio che ogni metodo di ricerca reca con se alcune cause inevitabili di errori; il solo fatto di poter affermare che un sistema di ricerca è inequivocabilmente perfetto, condurrebbe immediatamente alla formulazione definitiva delle leggi fondamentali; ciò nel nostro caso specifico condurrebbe alla determinazione dei fenomeni fisiologici del linguaggio ed in generale dei fenomeni vibratori.

Tale considerazione, unitamente alla constatazione delle possibilità pratiche che il metodo fotoacustico comporta, ci ha portati ad estendere lo studio della fonetica applicando ad essa le possibilità pratiche che può dare la registrazione ottico-oscillografica.

È noto che da quasi un decennio è entrata nella pratica comune l'incisione fotografica su pellicola delle vibrazioni acustiche comprese nella gamma delle frequenze audibili; tale metodo concorre in modo completo ed efficace a dare agli spettacoli cinematografici un'atmosfera di realtà rendendo, a mezzo della parola e della musica, vive e reali le immagini proiettate sullo schermo. In questo campo i progressi compiuti sono notevoli; la tecnica nelle registrazioni fotoacustiche ha raggiunto oggi un tale livello di perfezione da lasciare meravigliati anche coloro che, increduli in un primo tempo, rimasero in seguito poco sensibili a tutti i successivi progressi.

L'apparecchio da noi adoperato, costruito dalla S. A. Microtecnica di Torino su brevetti dell'Istituto Nazionale LUCE, trovasi presso il Centro Sperimentale di Cinematografia e serve comunemente per la registrazione sonora a scopo didattico. Esso venne da noi modificato in taluni suoi particolari per renderlo adatto allo scopo prefissoci. Nella fig. 6 è riportata la fotografia del complesso ottico-oscillografico il quale rappresenta la parte vitale dell'apparecchio da noi usato.

Un'analisi dei vari metodi di studio può subito dare un'idea dell'importanza grandissima che tale metodo presenta rispetto a taluni altri apparecchi.

Gemelli e Pastori nell'opera citata così si esprimono:

« Se, per esempio, si adopera in un'analisi acustica una serie di diapason (o di risuonatori) il cui numero è forzatamente limitato, si potrà isolare il tono semplice di cui si è presupposta la presenza; ora questa previsione è molto facile per la serie delle armoniche (cioè dei toni di frequenza multipla secondo un numero intero della frequenza del tono fondamentale); ma allorchè si tratta della serie infinita delle anarmoniche (cioè dei toni che non rientrano nella condizione suddetta) la stessa previsione diventerà molto difficile ed anche praticamente impossibile; allora se la nostra analisi acustica si propone di considerare anche i toni parziali anarmonici, essa sarà ridotta a lasciarsi condurre da sensazioni acustiche soggettive, che sono molto soggette a tante cause di errori ».

E più oltre: « Il metodo oscillografico da una documentazione grafica precisa di tutte le variazioni di struttura del periodo di ciascuna vocale, a mezzo della quale diviene possibile un'analisi comparativa delle porzioni tipiche ed atipiche della curva di un'intera vocale ».

Però noi riteniamo che anche il metodo oscillografico, che permette invero una preziosa serie di osservazioni, non può a sua volta

dare la conferma di tutti i problemi che sono inerenti allo studio delle vocali ed in generale del linguaggio.

Infatti mentre il suo pregio principale è quello di permettere l'analisi comparativa sia degli oscillogrammi ottenuti, sia delle singole parti componenti uno stesso oscillogramma, esso però non dà modo di effettuare nessuna riprova delle deduzioni ricavate in seguito a tali analisi.

Prendiamo ad esempio il caso tipico della vocale « a » (tavola 19-VIII - curve di Gemelli e Pastori) ottenuta per mezzo di un oscillogramma. È possibile dalla visione della curva constatare ad esempio che alla formazione della vocale concorrono varie zone caratteristiche (nell'oscillogramma riportato in figura si distinguono infatti 5 zone principali), ma non è possibile d'altra parte determinare con tale studio quale è l'importanza che hanno dette curve nel suono complesso che viene percepito dall'orecchio come un'unica ed indivisibile vocale.

Gli stessi Gemelli e Pastori affermano che « allorchè una vocale è pronunziata, come nel linguaggio ordinario, in una parola, si ritrova una fase iniziale ed una fase finale, formate da periodi atipici od incompleti che devono certamente esercitare il loro compito nella comprensione della parola ».

Appare evidente che gli sperimentatori si sono trovati dinnanzi al problema di determinare la funzione caratteristica delle zone laterali, ma è altresì palese che è per loro impossibile dare un'affermazione certa.

Infine occorre dare qualche cenno anche sui metodi algebrici. La tecnica delle analisi algebriche delle curve si giova in modo particolare delle soluzioni proposte da Fourier (11) e da Vercelli (12). Le quali servono sia per lo studio delle oscillazioni armoniche (Fourier) che per quello delle oscillazioni miste armoniche ed anarmoniche (Vercelli). I metodi algebrici portano nello sviluppo delle teorie sul linguaggio tutta la potenza documentatrice del calcolo matematico; però la loro funzione è limitata solamente alla ricerca delle frequenze che compongono le curve, quale documentazione dell'esistenza di esse; essi non sono in grado di apportare nessuna nuova concezione, teoria od osservazione.

Il metodo fotoacustico da noi prescelto per lo studio in questione, presenta esso stesso degli svantaggi che non sono trascurabili pur essendo comuni anche al metodo oscillografico.

Innanzi tutto si presenta il problema della sorgente sonora considerata in rapporto all'ambiente nel quale vengono eseguite le espe-

rienze. È nota infatti l'influenza che il tempo di riverberazione ha sulla sensazione acustica e come il microfono risenta di tale fenomeno in modo analogo all'orecchio umano. In secondo luogo si devono considerare le cause di errori esistenti nel complesso microfono-amplificatore e nel sistema ottico-oscillografico, errori che si ripercuotono sulla registrazione e tendono quindi ad alterare la forma delle oscillazioni registrate.

Infine essendosi in questo primo studio eseguita la registrazione sulla normale colonna sonora delle dimensioni usate in cinematografia, si è spesso dovuto ricorrere all'ingrandimento delle curve ottenute. Ciò ha potuto apportare delle leggere imperfezioni nella valutazione dei limiti massimi raggiunti dalle curve modulate, le quali tendono a divenire sfumate verso le punte.

A causa di questi inconvenienti si è cercato di apportare al sistema di registrazione tutte quelle modifiche atte a rendere attendibili le esperienze e, per quanto ci era possibile, a portarle al limite massimo di perfezione .

Ad ovviare gli inconvenienti dovuti alla riverberazione le esperienze sono state eseguite nell'aula del Centro Sperimentale, riservata alle prove acustiche. Il tempo di riverberazione di essa è di circa 0.5 secondi calcolato con la formula del Sabine. Inoltre gli allievi che hanno cooperato alla registrazione delle vocali sono stati situati molto vicini al microfono, il quale a sua volta era disposto in modo da non essere sensibilmente influenzato dalla riverberazione della sala benchè essa fosse minima.

La fedeltà di riproduzione del complesso elettrico preventivamente controllata ed espressamente tarata è stata resa completamente lineare a tutte le frequenze comprese tra 20 e 9.000 periodi. Essa è quindi tale da non influenzare i risultati.

Infine gli ingrandimenti fotografici, nei casi in cui furono ritenuti necessari vennero eseguiti in varie dimensioni (vedi tav. 12-I a 18-VII) per permettere la valutazione, ove se ne fosse presentato il caso, degli errori dovuti alla granulosità dei supporti sensibili. Le curve ottenute paragonate a quelle di altri sperimentatori (tavola 19-VIII) ci hanno dato modo di constatare che l'andamento di esse è buono; i risultati debbono quindi, a nostro parere, essere completamente attendibili.

Eliminato pertanto ogni dubbio sulla reale portata delle esperienze rimane ora a valutare quale è il vero apporto di questa nuova indagine.

Se il provare e riprovare è il solo mezzo per giungere alla verità ci sarebbe tuttavia sembrato in questo caso inutile limitarci alla sola verifica delle leggi sperimentali ottenute da tanti studiosi, utilizzando un metodo che, se pure nuovo, non presenta certo, almeno dal punto di vista del rendimento, nessun pregio maggiore o minore di quello oscillografico.

Ma il metodo fotoacustico da noi adottato, ha il notevolissimo vantaggio di poter registrare delle oscillazioni le quali in qualsiasi momento possono essere poste in condizione di riprodurre il suono originale. Questa possibilità è tuttavia comune anche alle ricerche eseguite con i metodi grammofonici; il metodo fotoacustico, però, è di gran lunga più perfetto e presenta notevolissimi vantaggi pratici i quali derivano da alcune sue specifiche caratteristiche. Di ciò verrà detto più a lungo in seguito.

Le vocali sono sempre state la prima tappa di tutti gli sperimentatori. Ciò è dovuto sopratutto a due ragioni: la prima d'ordine linguistico basata sulla constatazione che tutte le parole hanno bisogno, per essere pronunziate, della presenza di vocali, le quali vengono in tal modo ad acquistare una caratteristica funzionale ed organica nel linguaggio (*); la seconda dovuta invece al fatto che le vocali rappresentano nella maggioranza dei linguaggi le più semplici formazioni delle corde vocali.

Sulle consonanti è stato eseguito uno studio sporadico senza vere direttive scientifiche e solo da qualche sperimentatore. Tale studio inoltre è assai complesso di modo che si nota anche un minor numero di esperienze.

Prima di passare alla enunciazione dei risultati da noi ottenuti è opportuno dare al lettore un'idea dello stato attuale delle ricerche fino ad ora eseguite.

Sulla struttura acustica del linguaggio sono state formulate diverse teorie di cui due hanno per lungo tempo dominato il campo della fisica. La prima di esse è dovuta ad Helmholtz ed afferma che ogni vocale è caratterizzata dalla presenza di un certo numero di suoni

---

(*) Esistono tuttavia nelle lingue slave delle parole le quali sono scritte senza vocali: in tal caso però noi riteniamo che nella modulazione sono presenti delle vibrazioni simili a quelle delle vocali e che esista quindi solo un divario tra il modo di scrivere ed il modo di pronunziare dette parole.

accessori la cui frequenza è poco variabile da persona a persona ed è completamente indipendente dalla frequenza fondamentale della vocale.

La seconda teoria invece fa dipendere la frequenza delle armoniche, che caratterizzano la vocale, dalla frequenza della nota fondamentale. Secondo taluni anzi si fa dipendere la enunciazione delle vocali dalla presenza di uno o più suoni fondamentali di altezza ben definita.

Questa seconda teoria ha perduto però, in seguito agli studi recenti, ogni importanza come sarà meglio illustrato in seguito.

La teoria di Helmholtz ha, in senso vasto, una certa base di realtà e si presta benissimo all'interpretazione di taluni fenomeni osservati con i recenti metodi di indagine.

Accade sovente che le armoniche dei suoni delle vocali abbiano fino al 70% dell'energia complessiva del suono, e la stessa fondamentale pur essendo necessariamente presente, può avere solo una quota minima dell'energia totale, talora non superiore all'1 % o al 2 %.

Il Prof. Bordoni (13) in un interessante articolo così si esprime riguardo alle vocali:

« Si può dunque veramente parlare se non di singole frequenze caratteristiche (o formative) di ogni vocale (che troppe sono le differenze che si riscontrano da caso a caso) per lo meno di *zone di frequenza caratteristiche* (o zone formative) di posizione indipendente sia dalla intonazione fondamentale sulla quale si pronuncia la vocale, sia dalle particolarità individuali delle singole voci ».

Gli studi del Miller e le ricerche effettuate sulla posizione delle zone formative hanno permesso di dividere le vocali in due gruppi:

nel primo gruppo sono comprese le vocali la cui struttura è caratterizzata da una sola zona formativa situata tra 300 e 1.000 v. c. ed alla quale appartiene la parte maggiore dell'intensità energetica;

nel secondo gruppo sono comprese le vocali caratterizzate da due zone formative rispettivamente situate tra 300 e 1000 vibrazioni complete e tra 1.600 e 3.500 v. c.

Gemelli e Pastori nell'opera citata approfondiscono e precisano i problemi di questo argomento, giungendo a talune conclusioni del massimo interesse. Riteniamo opportuno riportare le stesse parole degli autori i quali in rapida sintesi riassumono l'esito delle loro esperienze.

« Se si vogliono considerare « o » ed « e » come due esempi di forme di transazione, teoricamente innumerevoli, tra « a » ed « i » (a - ae - e - ei - i) e rispettivamente tra « a » ed « u » (a - ao - o - ou - u) si potrà riconoscere che ciascuna delle vocali tipiche (a - i - u) (*) ha la sua struttura del tutto caratteristica. Effettivamente « a » è determinata dalle caratteristiche seguenti:

1. l'ampiezza dei toni parziali è notevolmente superiore a quella del tono fondamentale;

2. i toni parziali si smorzano tra loro;

3. la struttura del periodo tipico possiede una resistenza notevolissima rispetto ai fattori di variazione.

Dal canto suo « i » possiede degli altri caratteri:

1. il massimo di ampiezza appartiene al tono fondamentale ed alla sua ottava;

2. essa contiene sempre toni elevati;

3. essa si trasforma in grido inarticolato, quando perde le piccole oscillazioni ad alta frequenza;

4. la resistenza della sua struttura in rapporto alle cause di variazione è piccola, sopratutto nelle note elevate.

Quanto alla « u » i suoi caratteri sono i seguenti:

1. il tono fondamentale ha un'ampiezza considerevole;

2. basta un tono di più, per foggiare il suo periodo: ma a condizione che le fasi di questo tono siano spostate rispetto al tono fondamentale;

3. essa contiene sempre dei toni profondi;

4. essa si trasforma in soffio se le vengono levati gli spostamenti di fase delle sue onde semplici;

5. la sua resistenza alle variazioni è piccola, sopratutto nel linguaggio bisbigliato.

Per quanto concerne la questione *fisiologica* delle vocali, le nostre ricerche dimostrano che, per ottenere una vocale, non basta affatto di unire un tono fondamentale con un vocabolo od un gruppo di vocaboli (**).

(*) Si nota che Gemelli e Pastori partendo da un punto di vista analitico diverso da quello precedente, estendono a tre i gruppi caratteristici delle vocali di ciascuna delle quali si possono determinare fenomeni formativi tipici.

(**) Occorre precisare che Gemelli e Pastori mantengono la denominazione di « *timbro* » a quella caratteristica che permette di distinguere due voci che emettono la stessa vocale sullo stesso tono e con la stessa intensità, mentre invece chiamano « *vocabolo* » quella caratteristica che permette la distinzione tra due vocali emesse dalla stessa voce sullo stesso tono e con la stessa intensità.

Esse dimostrano sopratutto che non basta perseguire le nostre ricerche nel senso tracciato dall'una o dall'altra delle due dottrine ricordate prima, se si vuol giungere a conoscere la natura delle vocali: poichè non si tratta affatto, nè semplicemente di risolvere la questione se il vocabolo ha o no una frequenza multipla secondo un numero intero di quella del tono fondamentale, nè se questa frequenza varia o no allorchè il tono fondamentale s'alza o s'abbassa. Il problema delle vocali deve essere considerato in modo diverso.

Per formare una vocale occorrono, secondo i casi, toni parziali armonici od anarmonici; occorrono inoltre certi spostamenti di fase; certi smorzamenti determinati. Ciò che occorre assolutamente per ottenere una vocale tipica è qualche cosa molto diversa da ciascuna di quelle: si può dire in modo schematico che: per « a » occorrono toni parziali di grande ampiezza, che si smorzino tra di loro; per « i » occorre un piccolo tono armonico di frequenza molto superiore a quella del tono fondamentale; per « u » occorre un tono di frequenza poco diversa da quella del tono fondamentale ma le cui fasi siano spostate in modo determinato.

Per quanto riguarda l'influenza del tono fondamentale sulla struttura delle vocali, si può dire in generale che, ogni volta che il tono fondamentale si allontana dal tono normale della voce, sia che aumenti, sia che diminuisca, la struttura della curva si semplifica avvicinandosi sempre più alla forma sinusoidale semplice. Tuttavia, mentre le curve di « i » e di « u » in certe circostanze, possono raggiungere la forma della sinusoide semplice, le curve di « a » e delle vocali analoghe (« o » ed « e ») cantate non possono che avvicinarsi sempre più a questa forma senza mai raggiungerla.

Si può dire che la spiegazione di questa differenza è legata all'ipotesi che, a causa della sua struttura complicata, rappresentante una fase più avanzata nello sviluppo evolutivo dei fenomeni, la vocale « a » non è più in grado di ritornare al suono semplice, ciò che si può verificare per « u » ed « i » perchè queste due vocali non sono completamente volute, ma si trovano ancora in una fase di trasformazione ».

Sulla scorta delle considerazioni fin qui riportate e delle analisi da noi eseguite su numerose serie di vocali, fatte pronunziare a molte persone tanto di sesso maschile che femminile, si possono enunciare le seguenti leggi generali.

1. - *Legge di formazione della modulazione.*

Allorchè una persona deve modulare una qualsiasi vocale, ed in generale un suono qualunque, si nota che esiste da principio una ricerca della migliore posizione da dare alle labbra, alla lingua ed a tutto il sistema di cavità che concorrono alla formazione del suono. È certo che il complesso dei muscoli motori delle corde vocali danno a queste una tensione ed una posizione preliminare tale da poter subito ottenere in modo completo la formazione della vocale. Per quanto questo tentativo di regolarizzare in precedenza l'organo vocale e le cavità che sono percorse dall'aria soffiata dai polmoni, sia sempre fatto con lo scopo di poter senz'altro formulare la vocale con il suono richiesto, si nota tuttavia sempre in pratica l'esistenza di due zone caratteristiche che limitano la vera e propria zona che determina la vocale o il suono.

Per studiare l'influenza che le zone laterali esercitano sulla formazione della vocale abbiamo opportunamente preparata, mediante truccatura, una striscia di pellicola nella quale erano incise le cinque vocali ciascuna ripetuta dieci volte a distanza di circa due secondi di tempo l'una dall'altra, tutte pronunziate dalla stessa persona.

La truccatura da noi realizzata consiste nell'uso di opportuni mascherini mobili i quali occultano al raggio luminoso che giunge sulla cellula di riproduzione, una porzione dell'intera modulazione. Ricordiamo incidentalmente che per eliminare taluni inconvenienti nella realizzazione e nel collocamento di tali mascherini, abbiamo ora allo studio un dispositivo rotante di otturazione parziale il quale può essere collocato nell'apparecchio di registrazione sul percorso del raggio luminoso incidente sulla pellicola.

La riproduzione delle vocali, dopo avere eseguite su talune di esse le modifiche ora accennate, ci ha permesso di controllare in modo efficace quale è la funzione esercitata dalle zone laterali sulla formazione della vocale.

È opportuno a questo punto di far risaltare l'importanza di una semplice constatazione fatta talora da coloro che hanno occasione di proiettare delle colonne sonore. Quando si sente una colonna sonora facendola scorrere nel lettore del suono a cominciare dalla fine (a rullo invertito), si notano taluni fenomeni caratteristici uno dei quali è attinente allo studio attuale.

I suoni percepiti lavorando a rullo invertito sono caratterizzati dal fatto che si troncano istantaneamente; essi sono cioè talmente rapidi al loro termine da produrre un effetto acustico molto singolare.

Questo fatto, unitamente alla constatazione della reale conformazione dell'inizio e della fine del suono (vedi tavole 17-VI e 18-VII) portano alla enunciazione del seguente postulato:

nella formazione delle vocali si distinguono in modo preciso due zone atipiche; di esse l'una precede e l'altra segue la zona tipica formativa della vocale. La zona che precede e che denominiamo « *fase iniziale* » comprende in generale tutte le oscillazioni non regolari dell'oscillogramma complessivo e precisamente la zona a periodi incompleti e la zona a periodi atipici determinata da Gemelli e Pastori. La zona che chiude l'oscillogramma e che denominiamo « *fase finale* » comprende le altre due zone (atipica e senza periodicità) determinate da Gemelli e Pastori (vedi tavola 19-VIII).

La fase iniziale è caratterizzata da un rapido raggiungimento delle vibrazioni tipiche (sua durata brevissima) mentre invece la fase finale permane un periodo di tempo più lungo.

La tavola 17-VI riporta le fasi iniziali e finali delle vocali pronunciate da un uomo e la tavola 18-VII le relative fasi delle vocali pronunciate da una donna. In entrambi i casi si nota l'esattezza della regola sopra enunciata; ed a riprova della constatazione sta il fenomeno ricordato a proposito della colonna sonora programmata a rovescio.

Un'osservazione molto importante deve essere fatta a questo punto circa la reale portata delle zone iniziale e finale. Queste nelle esperienze da noi fatte hanno una minore irregolarità e durata rispetto alle zone ottenute da altri sperimentatori (tavola 19-VIII). La causa va ricercata nel fatto che noi abbiamo costantemente raccomandato agli allievi che cooperarono alle esperienze foniche, di pronunziare le vocali in modo normale senza eccessivamente prolungarle, nè senza d'altra parte dirle con andamento rapido. Era nostro intento tenere la dizione delle vocali nella forma che esse hanno nel linguaggio comune sembrandoci inopportuno per il momento eseguire uno studio su una forma di dizione artificiale e non rispondente alle regole della fonetica. Del resto, gli altri studiosi stessi ammettono che esistono nella formazione delle parole delle curve di passaggio da una lettera all'altra, ma che la loro durata è molto ridotta e limitata solo a pochissime frequenze atipiche (14).

Le esperienze di riproduzione truccata delle vocali hanno permesso il raggiungimento dei seguenti risultati i quali del resto traggono la loro logica derivazione dalle cose ora dette.

Vocali A - E - O. — Questo gruppo di vocali è stato provato innanzi tutto in cinque condizioni differenti.

Nella prima esperienza è stata tolta alla curva fotoacustica la fase iniziale; nella seconda è stata tolta la fase finale; nella terza sono state tolte sia la fase iniziale che la fase finale. La quarta e quinta esperienza sono state invece eseguite solo sulle fasi laterali e precisamente una volta riproducendo solo la fase iniziale e l'altra volta riproducendo solo la fase finale.

Questo primo gruppo di esperienze è caratteristico per lo studio della legge di formazione perchè da modo di attribuire alle varie oscillazioni componenti la vocale la loro tipica e reale funzione.

Le vocali del gruppo considerato hanno sempre riprodotto in tutte e cinque le esperienze citate la vocale relativa. Questo risultato ci permette di affermare che le vocali non sono affatto caratterizzate da un determinato oscillogramma da studiare nel suo complesso, dal momento in cui esse cessano, ma che piuttosto occorra ricercare le caratteristiche proprie delle vocali citate nella composizione delle modulazioni che sono presenti nella fase centrale.

Vocale I. — La vocale « i » posta nelle cinque condizioni sperimentali ricordate viene analogicamente riprodotta bene ad eccezione della sola quinta esperienza. Si deve cioè dire che la fase finale della vocale non contiene più le modulazioni tipiche di formazione.

Vocale U. — Questa vocale presenta ancora maggiormente accentuato il difetto di formazione riscontrato nella « i ». Si nota cioè che mentre la vocale è normale nelle prime tre esperienze rimane assolutamente indistinta nelle fasi iniziale e finale.

Si nota nel complesso di tali esperienze che allorchè una vocale è priva di una o di entrambe le fasi laterali essa ha una ripercussione istantanea al nostro udito che può talvolta sembrare anche non gradevole. Infatti il nostro orecchio è abituato a sentire i suoni accompagnati dalle loro fasi laterali ed allorchè col sistema fotoacustico ci si pone in condizioni diverse da quelle naturali si notano subito queste

manchevolezze di modulazione. La formazione delle vocali è tuttavia in questi casi perfetta e perfettamente percettibile. Il timbro, l'altezza ed il volume del suono restano normali come se niente fosse stato modificato nella vocale.

Invece allorchè di una vocale si considerano separatamente o solo la fase iniziale o solo la fase finale entra indubbiamente in giuoco un fenomeno fisiologico. Le cavità della bocca e le corde vocali non sono in grado di raggiungere la loro completa funzione in condizione di riposo ma assumono invece un graduale adattamento la cui rapidità è funzione del potere volitivo dell'individuo.

È stato da noi notato infatti che una stessa persona può avere delle fasi iniziali molto diverse tra di loro dovute certamente alla diversa prontezza volitiva nella ricerca della posizione ottima degli organi vocali. Questo fenomeno è più accentuato quanto diverso è il tempo in cui la persona esegue la dizione. Si nota ad esempio che facendo pronunziare più volte di seguito una vocale ad una stessa persona la fase iniziale di questa è quasi sempre la stessa; rifacendo l'esperienza a distanza di tempo (dopo qualche giorno) le fasi iniziali variano sensibilmente da quelle dell'esperienza precedente.

Per la fase finale si deve arguire che, al cessare dello sforzo formativo, le corde vocali continuano a vibrare per loro conto per una frazione molto limitata di tempo; più è facile la formazione della vocale, dal punto di vista fisiologico e più facilmente essa viene mantenuta anche nella fase finale. Per la formazione della « i » e della « u » alla quale concorre in modo predominante la posizione della lingua e della faringe, al cessare dello stimolo muscolare che tiene in tensione gli organi cessa istantaneamente la formazione della vocale e permangono ancora le vibrazioni delle corde vocali le quali per altro non sono da sole in grado di dare il suono voluto.

È possibile ora enunciare la legge di formazione delle vocali nella sua forma completa seguente:

Le vocali raggiungono ed abbandonano lentamente e per gradi la loro modulazione tipica. Il fenomeno è dovuto a cause fisiologiche relative alla formazione della condizione caratteristica atta a far vibrare le corde vocali ed a fare risuonare le cavità faringea, laringea, orale e nasale unitamente all'epiglottide ed al velo pendulo. Le fasi iniziale e finale, la prima di più breve durata della seconda, non hanno alcuna importanza nella sensazione uditiva della vocale, pur potendo in taluni casi contenere esse stesse le forme che caratterizzano le vocali

e potendo quindi concorrere alla loro durata di formazione (tempo di modulazione).

Tali fasi servono a togliere al suono della vocale quella caratteristica di brutalità e di irruenza che ne deriverebbero dal fatto di poter pronunziare al loro massimo volume sonoro le modulazioni utili.

II. - *Legge della formazione della frequenza.*

Questa seconda legge deriva direttamente da quella precedente. Si era precedentemente notato che frequenza fondamentale delle vocali varia non solo da vocale a vocale, ma anche per una stessa vocale da individuo a individuo, e spesso anche nello stesso individuo che moduli in vari periodi di tempo.

Ma a questa prima constatazione di cui del resto si può trovare ampia documentazione nelle otto tavole riportate nel testo, si deve aggiungere una seconda considerazione. Ogni vocale ha, quando venga considerata in se stessa, una serie di frequenze diverse sia nelle fasi laterali che nella stessa fase centrale. Ciò è documentato nella tabella I ove sono riportati i dati relativi ad alcune vocali.

Nella colonna I sono indicate le vocali; il numero che le segue distingue l'esperienza e si riferisce ad uno schedario che ci permette di trovare con facilità la persona che ha pronunziata la parola. Nella colonna II è riportata la frequenza della parte centrale dell'oscillogramma e cioè la vera frequenza fondamentale della vocale, mentre invece la colonna III dà la massima frequenza riscontrata ai bordi dell'oscillogramma, non tenendo conto di eventuali periodi appena accennati e sempre presenti in numero rilevante nella fase finale della vocale. Si nota l'esistenza di una diversità di frequenze abbastanza rilevante.

Nella colonna IV è riportata la frequenza media dell'intero oscillogramma ottenuta dividendo i dati della colonna V per quelli della colonna VI.

Nella colonna V è riportato il numero di vibrazioni complete osservate sull'oscillogramma della vocale e sulla colonna VI è riportato il tempo di durata della vocale con un errore minore di cinque decimillesimi di secondo.

A proposito di tale determinazione del tempo si deve notare che un sistema perfettamente controllato di velocità ci ha permesso di tracciare, a mezzo di un reticolo fotografico, delle linee (in bianco sulle riproduzioni delle otto tavole del testo) le quali distano tra loro esatta-

mente di un centesimo di minuto secondo. Questa possibilità di controllare automaticamente e senza difficoltà alcuna il tempo di durata delle varie modulazioni, ci sembra assai superiore alla perfezione che è possibile ottenere con la tratteggiatura dei « Sigma » sugli schemi oscillografici, ovvero col computo diretto del tempo attraverso altri processi fisici.

TABELLA I.

I Vocali	II Frequenza base V. C.	III Frequenza di formazione V. C.	IV Frequenza media V. C.	V Numero di vibrazioni	VI Tempo di modulaz. in 1''
a 37	228	182	196	56	0,286
a 22	163	134	146	52	0,357
e 56	294	217	233	58	0,249
e 61	327	249	261	67	0,256
i 62	321	248	269	74	0,279
i 67	315	243	257	62	0,242
o 73	182	166	177	30	0,169
o 68	304	228	245	68	0,279
u 74	380	307	319	56	0,176
u 69	304	260	273	63	0,231

La tabella I, che è qui riportata in forma ridotta rispetto allo studio completo da noi eseguito, permette di enunciare la seguente legge di formazione delle frequenze:

Ogni oscillogramma di vocale, e quindi direttamente ogni vocale non è caratterizzata da una frequenza base unica.

Esiste una legge formativa di natura fisiologica la quale fa acquistare solo lentamente e per gradi la tonalità tipica di ogni voce, così come lentamente e per gradi avviene l'abbandono della frequenza base.

Pur parlando qui di frequenza fondamentale si accenna alla tonalità della voce la quale è notoriamente dipendente dalle armoniche, per il fatto che al variare della frequenza base varia altresì la frequenza dell'armonica.

Nel complesso organismo di questo adattamento è quindi solo il timbro della voce che varia, avendo già notato dalle esperienze sulla

prima legge di formazione che anche le fasi finali ed iniziali sono spesso atte a rendere da sole le vocali.

La prima e seconda legge ora enunciate danno luogo ad un unica legge di formazione di carattere generale la quale si esprime nella preposizione che

le vocali (e forse tutti i suoni e rumori) raggiungono gradatamente ed abbandonano gradatamente la loro formazione caratteristica. Per formazione caratteristica si intende l'altezza, il timbro ed il volume sonoro che ad esse competono. L'esistenza di periodi di transazione non ha alcuna importanza nella formazione delle vocali e la loro esistenza va riferita ad una necessità fisiologica di adattamento degli organismi che intervengono e cooperano alla formazione delle vocali.

III. - *Legge di modulazione.*

Occorre ora dare un cenno sulla forma delle modulazione e sulle loro proprietà.

Innanzi tutto necessita precisare le differenze esistenti tra la voce di uomo e quella di donna. A tale scopo sono state preparate le tavole III e IV, le quali riportano quattro voci diverse; si sono ingrandite solo alcune delle frequenze della parte centrale dell'oscillogramma, che è quella che ha la importanza principale nella modulazione delle vocali.

La voce di donna in linea di massima ha strutture più semplici della voce maschile (15). La tavola III mostra invece una voce di donna avente una conformazione molto più complessa di quella dell'uomo: inversamente nella tavola IV è più semplice la voce di donna. Non è quindi possibile poter dare a priori una affermazione categorica.

Le vocali ed in generale tutto il linguaggio sono dovute ad un sistema vocale molto complesso e dotato di conformazioni molto varie nei vari individui. Un suono determinato atto a dare al nostro orecchio una certa percezione, può essere formato inizialmente in moltissimi modi diversi. L'apparato vocale comprende quattro cavità (laringea, faringea, orale e nasale) ciascuna delle quali può essere variata di dimensioni; consta di corde vocali le quali danno tutta una gamma di frequenze semplici ed armoniche le quali però non sono adatte a rendere da sole i suoni voluti senza la cooperazione e l'influenza delle cavità: si giova della maggiore o minore possibilità di chiusura di talune cavità a mezzo dell'epiglottide, del velo pendulo e della lingua; ed infine influisce sensibilmente sulla caratteristica fondamentale delle vibrazioni mediante l'uso dei denti e delle labbra. Da questo complesso

organismo non è possibile ottenere una forma semplice di modulazione e questo spiega la grande difficoltà incontrata fin oggi nel riprodurre il linguaggio in modo artificiale.

Voce di uomo e voce di donna si presentano tanto in forma semplice quanto in forma complessa secondo le diverse persone e senza seguire nessuna regolarità. Si può solo affermare in senso generale che la complessità della curva modulata dipende esclusivamente dall'individuo che l'ha pronunziata.

Relativamente alla forma delle modulazioni nulla possiamo aggiungere alle dotte e complete conclusioni alle quali sono giunti Gemelli e Pastori.

A questo proposito abbiamo ritenuto opportuno dare alle nostre ricerche un particolare indirizzo che, se non è nuovo nel campo tecnico, sarà tuttavia fecondo di buoni risultati in considerazione dei dispositivi adottati.

È nostro preciso scopo di riprodurre graficamente i suoni a mezzo di scrittura diretta sulla colonna fotoacustica. Per ottenere ciò in maniera razionale vengono momentaneamente svolte ricerche sistematiche sulle forme più semplici di modulazione delle vocali; con ciò si tende a riprodurre le modulazioni per quanto è possibile prive di ogni timbro che è caratteristica dell'individuo.

Questo studio tende in modo particolare a scindere la funzione delle armoniche in due parti completamente distinte.

Più precisamente dalla lettura della colonna II della tabella I nasce la considerazione che alla formazione delle vocali concorre oltre alla frequenza base che non è possibile fissare o precisare per ogni vocale anche la coesistenza di determinate armoniche e di determinati rapporti tra esse e la frequenza fondamentale.

E poichè il timbro del suono è caratterizzato dalla presenza di armoniche bisogna distinguere nel linguaggio due diversi tipi di timbro:

il timbro caratteristico della vocale (ed in generale del linguaggio) che è caratterizzato da una o da un complesso di armoniche che hanno funzione specifica nella formazione della vocale (e del linguaggio);

il timbro caratteristico della sorgente sonora il quale è caratterizzato dall'esistenza di armoniche la cui funzione non ha importanza specifica per il suono prodotto, ma serve solo a dare al suono una caratteristica particolare che ci permette di distinguerlo da suoni consimili prodotti da altre sorgenti sonore.

IV. - *Legge funzionale.*

Colla denominazione generica di leggi funzionali si intende prendere in considerazione tutto il complesso dei fenomeni relativi alla funzione che le singole vibrazioni hanno nell'oscillogramma compressivo. È infatti fuor di dubbio che diverse persone nel pronunciare una stessa vocale emettono un numero diverso di frequenze fondamentali. Nella tabella I colonna V sono infatti riportate le vibrazioni che formano diverse vocali. Si nota come ad esempio sia possibile modulare la vocale « o » con un numero diverso di frequenze fondamentali, senza però che l'effetto sonoro che da esse si ricava dia luogo a difettosa formazione della vocale. Spingendo al limite estremo i risultati di tale osservazione abbiamo preparato, mediante truccatura, una serie di vocali aventi un diverso numero di vibrazioni.

E più precisamente l'esperienza comportava la presenza di tutte le vocali ciascuna ripetuta cinque volte.

La prima vocale della serie era costituita da cinque vibrazioni complete; la seconda da otto vibrazioni complete; la terza da 10 v. c.; la quarta da venti v. c. e la quinta da circa quaranta v. c.

Le vibrazioni erano prelevate dalla fase centrale della intera modulazione senza tenere affatto conto delle fasi iniziali e finali le quali si erano già dimostrate, nella esperienza fatta in precedenza, inutili agli effetti formativi della vocale. I risultati ottenuti sono i seguenti:

Vocale A. — Essa è sempre completamente percettibile e perfettamente formata anche con solo cinque modulazioni; la sensazione uditiva ricevuta la fa rassomigliare in questo caso ad una vocale pronunciata da un bambino alle sue prime parole. Con otto vibrazioni e sopratutto con dieci la percezione è molto migliorata. La vocale posta in queste condizioni è perfettamente udita anche da chi non è a conoscenza della truccatura e non assiste quindi alla riproduzione con l'animo disposto ad ascoltare già quella determinata vocale. A venti ed a quaranta modulazioni il suono riprodotto è normale e l'ascoltatore attento e preparato può solo valutare una diversa rapidità nella pronuncia senza peraltro notare nessun difetto.

Vocali I ed O. — Con cinque ed otto vibrazioni complete queste vocali sono quasi interamente incomprensibili. La sensazione che si riceve ascoltandole è pari a quella ricevuta quando si tenta di pronun-

ziare tali vocali senza riuscirvi emettendo tuttavia dei suoni vaghi che molto si avvicinano ad esse. Con dieci vibrazioni complete la vocale « i » permane incomprensibile mentre invece la « o » si forma in modo normale. Con venti e quaranta vibrazioni l'audizione è normale; resta naturalmente la sensazione di una diversa rapidità di dizione.

Vocale U. — La vocale « u » è completamente inesistente anche con dieci vibrazioni complete. Il passaggio di queste modulazioni davanti alla cellula viene riprodotto con le stesse caratteristiche di un rumore anzichè di un suono. Con venti vibrazioni essa è perfettamente formata e percettibile.

Vocale E. — La vocale « e » si presenta maggiormente resistente ad essere formata e con venti vibrazioni complete essa è ancora poco comprensibile. Con quaranta vibrazioni la sua formazione è normale.

I risultati ottenuti dalle varie esperienze sin qui riportate sono riassunti nella tabella II.

Le considerazioni svolte fin qui ci permettono di enunciare la seguente legge funzionale:

La formazione delle vocali ha, in un discorso comune, una durata molto piccola. Le vocali entrano a far parte delle parole con un numero tale di vibrazioni da consentire la loro formazione e la loro perfetta percezione. Il limite minimo di frequenze che rende percettibile una vocale (cioè che la forma agli effetti acustici) varia con le diverse vocali. Occorre pertanto aggiungere alle varie altre condizioni di formazione delle vocali, enunciate trattando delle leggi formative anche la legge funzionale la quale precisa che alla creazione di una sensazione uditiva specifica, deve anche concorrere un certo numero di vibrazioni presenti.

Le nostre esperienze che datano solo da circa due mesi, non ci permettono nel momento attuale di precisare le cause che danno origine alla legge funzionale. Mentre è indubitato che la legge formativa deriva dalle necessità dell'organismo vocale, ci sembra di poter precisare, dalla valutazione di queste prime esperienze che la legge formativa ha origine nell'inerzia propria dell'organo di Corti ad entrare in vibrazione istantanea. Si tratterebbe in sostanza di una necessità da attribuire all'organo dell'udito.

Anche in questo campo sono state studiate numerose esperienze che varranno a determinare l'origine di tali fenomeni; di esse sarà

dato un ampio rendiconto nel presente « Quaderno » non appena ci sarà possibile raccogliere ed inquadrare i dati ottenuti.

È ancora molto prematuro poter dare una sintesi completa delle ricerche da noi eseguite. Tuttavia ci sembra opportuno precisare fin da ora due notevoli indirizzi scientifici che si vanno man mano aprendo alla nostra attenzione.

Il primo è il fenomeno dell'inerzia.

Tutti gli organismi fisici e fisiologici sono dotati di inerzia, intendendosi con ciò dire che essi non sono mai pronti a rispondere istantaneamente agli stimoli ricevuti; questa inerzia tipica viene trovata anche negli organi vocali e negli organi dell'udito. In questi casi essa da luogo a fenomeni parassitari di formazione e di percezione ai quali però la natura umana è tanto abituata da non risentirne gli effetti.

Il secondo indirizzo scientifico è quello della persistenza.

TABELLA II.

TRUCCATURA DELLA VOCALE	A	E	I	O	U
senza fase iniziale	buona	buona	buona	buona	buona
senza fase finale	buona	buona	buona	buona	buona
senza fasi laterali	buona	buona	buona	buona	buona
fase iniziale	formata	formata	formata	formata	IN.
fase finale	formata	formata	IN.	formata	IN.
5 vibrazioni	formata	—	IN.	IN.	—
8 »	discreta	—	IN.	IN.	—
10 »	discreta	—	A.C.	formata	IN.
20 »	buona	formata	discreta	buona	discreta
40 »	buona	buona	buona	buona	buona

l'ordine di classificazione è il seguente:

BUONA - DISCRETA - FORMATA - APPENA COMPRENSIBILE (A.C.) - INCOMPRENSIBILE (IN.).

Tutti gli organismi fisici e fisiologici posti in vibrazione, al cessare dello stimolo eccitatore, non cessano istantaneamente di vibrare. Nell'orecchio umano si nota un fenomeno di persistenza analoga a quello riscontrato nell'occhio ma la cui durata è certamente molto minore.

Esiste pertanto nell'orecchio una persistenza sonora delle sensazioni uditive nonostante che l'estremità del nervo acustico che forma l'organo dei Corti sia completamente immersa nell'endolinfa contenuta nell'orecchio interno e che ha la specifica funzione di smorzare le oscillazioni delle fibre del nervo acustico (*).

Infine è stata fatta un'ultima constatazione dalla quale non ci è possibile per ora dedurre alcuna considerazione.

Facendo scorrere nel lettore del suono tutte le vocali così preparate a cominciare dalla fine ed andando verso il principio del rullo la riproduzione di esse non subisce alcuna deformazione. Ciò vuol dire che le vocali nell'oscillogramma si formano sia procedendo da sinistra verso destra che da destra verso sinistra. Resta confermato, come già precedentemente è stato ricordato, che allorchè la fase iniziale diviene fase finale, in conseguenza del capovolgimento del rullo, le vocali acquistano al loro termine un certo senso di instantaneità che le rende poco gradevoli all'udito, però permane il fatto che la vocale viene formata in modo perfettamente comprensibile.

Riassumendo brevemente le conclusioni alle quali si è giunti attraverso lo studio e le ricerche eseguite, si può affermare quanto segue:

Le curve fotoacustiche si adattano perfettamente allo scopo di ricerche analitiche e fisiologiche sulla natura del linguaggio presentan-

(*) È necessario a questo proposito ricordare la conformazione dell'orecchio umano. (fig. 7). Esso consta di tre parti:

1. *Orecchio esterno* costituito dal padiglione e dal condotto uditivo;
2. *Orecchio medio* costituito dalla cavità timpanica nella quale si trova una serie di quattro ossicini denominati martello, incudine, osso lenticolare e staffa;
3. *Orecchio interno* costituito da una cavità molto complicata, detta labirinto, nella quale si distinguono il vestibolo, i canali semicircolari e la chiocciola, tutte piene di un liquido detto *endolinfa*.

Alla chiocciola fa capo il *nervo acustico* le cui terminazioni sono formate da cellule fusiformi fornite di ciglia vibratili (in numero di circa tremila) facenti parte del complicato organo di Corti. Le terminazioni formano nel vestibolo delle piccole aree dette *macchie acustiche*; nei canali semicircolari le terminazioni del nervo acustico formano le *creste acustiche*. Sopra le macchie e le creste si trova l'*endolinfa* la quale contiene dei corpiciattoli calcarei detti *otoliti*. Il compito delle diverse parti dell'apparato acustico è quello di guidare fino all'organo di Corti le vibrazioni acustiche raccolte dal padiglione. L'organo di Corti riceve i suoni mentre invece le macchie e le creste ricevono i rumori.

Secondo Helmholoz le fibre che costituiscono l'organo di Corti sono disposte a guisa di tastiera in modo che ciascuna di esse possa risuonare per un determinato suono e trasmettere la sensazione al cervello attraverso il nervo acustico: tale ipotesi rende perfettamente ragione del potere risolutivo dell'orecchio a mezzo del quale si è in grado di percepire un singolo suono in un complesso di suoni.

do su tutti gli altri procedimenti il notevole vantaggio di dare oscillogrammi facilmente controllabili sia a mezzo dell'audizione dei suoni incisi, sia attraverso un processo fotografico oppure direttamente su un microscopio opportunamente preparato.

Dalle ricerche fotoacustiche ne è scaturita la constatazione di una triplice serie di fenomeni della più significativa importanza che hanno dato luogo a tre affermazioni tipiche poste in forma di leggi:

1. *Legge di formazione*: Le vocali sono precedute e seguite da zone di formazione caratteristiche durante le quali vengono lentamente e gradatamente raggiunte l'altezza, il timbro ed il volume sonoro che ad esse competono.

Le origini di questa legge vanno ricercate nell'inerzia propria degli organi vocali.

2. *Legge di modulazione*: Le vibrazioni che intervengono per la formazione delle vocali si debbono distinguere in due diversi gruppi:

a) vibrazioni che danno luogo al timbro caratteristico della vocale (ed in generale del linguaggio) le quali sono quelle che in unione alla frequenza fondamentale danno origine alle vocali;

b) vibrazioni che danno luogo al timbro caratteristico dalla sorgente sonora (ed in generale del linguaggio) le quali sono quelle che caratterizzano quella proprietà fisica dei suoni, e delle note in generale, che è conosciuta col nome di metallo o timbro.

3. *Legge funzionale*: Le vocali si formano completamente al nostro udito quando viene prodotto un certo numero minimo di vibrazioni fondamentali e corrispondenti armoniche ed anarmoniche.

Le cause di questa legge vanno ricercate nella persistenza propria degli organismi che fanno parte dell'orecchio.

Gli scopi che si prefigge lo studio fin qui riportato sono molteplici. I risultati ottenuti con le analisi elettriche del linguaggio hanno diretta ripercussione sulle leggi della fonetica. Le ricerche eseguite da molti anni in questo campo attestano una sempre crescente attrattiva esercitata da questi fecondi tentativi sull'animo degli sperimentatori i quali sempre più numerosi si volgono allo studio dei fenomeni del linguaggio e delle leggi che lo governano. La fonetica assume un'importanza grandissima nell'attuale periodo delle arti e della letteratura perchè getta le basi della « dizione » ampia scienza tanto necessaria in tutte le ma-

nifestazioni artistico-teatrali dalla quali deriva direttamente l'arte cinematografica.

Ma lo studio delle curve fotoacustiche non giova solo a questo vasto campo di attività il quale peraltro basta da solo a giustificare ed a incoraggiare gli studiosi. Esiste inoltre una completa applicazione di tali ricerche alla scienza delle modulazioni in generale dalle quali derivano direttamente le applicazioni della radiotelegrafia, radiotelefonia e televisione.

Il campo delle modulazioni domina e pervade tutta la fisica attuale ed è pertanto logico sperare che tutti i perfezionamenti ed i ritrovati che in tale studio vengono realizzati avranno una larga ripercussione immediata nelle applicazioni.

Lo studio da noi eseguito darà certamente risultati concreti; soprattutto in considerazione delle esperienze che sono in corso di preparazione. Tale studio non sarà limitato alle sole vocali argomento che per il momento è stato prescelto solo per una prima serie di ricerche; esso sarà sviluppato in seguito estendendolo all'analisi di tutto il linguaggio, per passare poi ad esperienze sui vari strumenti musicali.

Le ricerche sono state eseguite con i mezzi didattici di produzione nazionale che sono a corredo del Centro.

Le tavole che illustrano questo articolo fanno parte del materiale illustrativo a disposizione degli allievi.

L. INNAMORATI e P. UCCELLO

Vedi tav. da 10 a 19.

ARTICOLI E LIBRI CITATI NEL TESTO

(1) KOENIG e SCOTT: *Cosmos* 14 - 1859, pag. 314.
(2) ROUSSELOT P.: Principes de Phonétique Experimentale - pag. 110 e seg.
(3) *Physical Review* - Vol. 7, 1898, pag. 93.
(4) MILLER: *Science of Musical Sounds.*
(5) HERMANN L.: *Pflügers Archiv.* - (1889-1890).
(6) BEVIER L.: *Physical Review* 10 - 1900, pag. 193.
(7) FLETCHER H.: *Speech and Hearing* - 1929, Macmillan.
(8) HEMARDINQUER P.: *L'oscillographe catodique* - 1937, Dunod.
(9) STUMPF: *Die Sprachlaute* - 1926, Springer, Berlino.
(10) GEMELLI A. e PASTORI G.: *Analyse electrique du langage - Recherches sur la nature des voyelles - Archives Néerlandaises de Phonétique Experimentale* - Tome X, (1934).
(11) PANCOCELLI, CALZIA: *Hamburger Experimentalphonetisches Praktikum.*

(12) VERCELLI: *Analisi delle periodicità dei diagrammi, (Cimanalisi)* - Atti Istit. Naz. Assicurazioni, 1930, Tomo III.

(13) BORDONI U.: *L'Elettrotecnica* - Vol. 14, n. 28.

(14) FLETCHER: *Opera citata e Gebb, Koffka, Köhler, Wertheimer, Gruhle, «Psychologische Forschnung»* - 1933, Springer, Berlino.

(15) GEMELLI e PASTORI: *Opera citata*, pag. 9.

BIBLIOGRAFIA

ALBERTI: *Braunsche Kathodenstrahlröhren* - 1932, Springer, Berlino.

ARDENNE: *A Braun Tube for direct photographic Recording Experimental Wireless and The Wireless Engineer* - Febbraio 1930.

BRAUNMÜHL UND WEBER: *Einführung in die angewandte Akustik Hirzel* - 1936.

CRANDALL: *The Sound of Speech* - Bell Telephone Laboratories 33, I (1935).

CRANDALL: *Dynamical Study of the Vowels Sound* - Bell Sistem Journal 6, 1 (1927).

CRIBA: *Research into the characteristics of the five Japonese Vowels* - Mitt. aus der Foreign Language School - Tokjo, 1931.

DOFOUR: *Oscillographe cathodique pour l'étude des basses, moyennes et hautes fréquences* - 1923, Chiron, Parigi.

EGGERT UND SCHMIDT: *Einführung in die Tonphotographie* - Leipzig, Akademische Verlagsges, 1932.

Fischer und Lichte, *Tonfilm: Aufnahme und Wiedergabe nach dem Klangfilmverfahren, herausgegeben für die Klangfilm G. m. b. H.; Leipzig* - Hirzel 1932.

FLETCHER: *The nature of Speech and its interpretation Western Electric Co.* - 11, I (1932).

FLETCHER: *Some physical characteristics of Speech and Music.* - Bell Telephone System Monographs, 568.

GEMELLI: *Recherches sur la structuraction des paroles et des phrases* - Rapp. Congr. Psychol.

GEMELLI e PASTORI: *Recherches et nouveaux résultats dans l'étude des voyelles.* - Rapp. Congr. Psychol. Copenhagen, 1932, S. 45.

GEMELLI e PASTORI: *Quelques recherches sur la nature des voyelles.* - Arch. Itail. de Biol. 89, 76, 1933.

GEMELLI e PASTORI: *Ricerche elettroacustiche del timbro della voce umana.* - Act. Acad. Sc. Nav. Lync. 87, 1934.

HAAS: *Physik des Tonfilms* - Teubner Berlino 1934.

KOENIG: *Quelques experiences d'acoustique* - Parigi, 1882.

KUCHARSKI: *Characteristic intervals of english Vowels.* - Nature 132, 1933.

OBATA e SATTA: *On the nature of the Voice registrers and the vibrations of the Vocal Chords.* - Proc. Phys. Math. Soc. Jap. 14, 1932.

PAGET: *Observations on filmed and filtered Vowels.* - Nature 130, 1932.

RIESZ: *Description and demonstration of an artificial Larynx.* - Journ. Acoust. Soc. Amer. 1, 1930.

RUSSEL: *The mechanism of Speech.* - Jour. Acoust. Soc. Amer. 1, 1930.

SACIA AND BECK: *The Power of foundamental Speech Sounds* - Bell telephone Laboratories 206, 1926.

SCHEMINSZKI: *Methoden und Ergebnisse der Anwendung von Electronenröhren in der physiologoschen Akustik.* - Erg. Physiol. 33, 1931.

SCRIPTURE: *Researches in experimental phonetics. The study of Speech Curves* - Washington 1906.

SCRIPTURE: *Benerkungen zu den Filmkurven von Lenk.* - Z. Experimentalphonetic 1, 3-4, 1932.

SCRIPTURE: *Fourier analysis and Vowel Curves.* - Nature 130, 1932.

SCRIPTURE: *Analysis and interpretation of Vowel Tracks.* - Journ. Acoust. Amer. 5, 1933.

SKILLING: *An eletric analogue of Vowel Production.* - Science 77, 1933.

SIVIAN: *Speech Power and its measurement.* - Bell System Journal 8, 4 - 1929.

STANLEY: *The Science of Voice.* - Journal Frankl. Inst. 211, 1931.

TRAVIS BUCHANAN: *A Contribution to Vowel Theory.* - Science 77 (1933).

TRENDELEMBURG: *Klänge und Geräushe.* - Springer, 1935.

TRENDELEMBURG: *Objective measurement and subjective perception of Sound* - Cambridge University Press, 1931.

TRENDELEMBURG: *Objective Klangaufzeichnung mittels des Kondensatorsmikrophon* - Wiss. Veröff. Siemens, Konzern 3, 2-4, 1, 1924-1925.

TRENDELEMBURG: *Fortschritte der physikalischen und technischen Akustik. Akad. Verlagsgesellschaft.* - Leipzig 1934.

TRUBETZKOY: *Zum allgemeinen Theorie der physiologischen Vokalsysteme.* - Travaux de cercle linguistique de Prague 1.

WAETZMANN: *Technichen Akustik.* - 1934.

WAGNER: *An experimental study in control of the Vocal vibrato.* - Psychologic Monogr. 40, 1930.

WEGEL: *Theorie of vibration of the Larynx.* - Journ. Acoust. Soc. Amer. 1-1930.

WERNER e LAGERCRANTZ: *Experimental psychologische Studien über die Strüctur des Wortes.* - Z. Psychol 95, 1924.

WOOD: *A Textboot of Sound.* - London. G. Bell, 1930.

ZWIRNER: *Die Grundlagen der vergleichenden Sprachphyziologie und Sprachphysk. Passow.* - Shäfers Beitrage 31, 1934.

Note

1. — *Sulla Rivista* Primi Piani *è apparso un articolo intorno alla nuova produzione italiana, nel quale si rimprovera come uno dei torti maggiori il teatro cinematografico.*

A parte l'esattezza del rimprovero — perchè, in definitiva non è detto che in Italia si facciano più che all'estero riduzioni cinematografiche di opere teatrali — è da rilevare che l'autore dell'articolo crede di scoprirne la causa nelle ragioni esposte nel seguente periodo: « Gli elementi giovani vengono presi da un'Accademia unica in Europa: lodevole nel principio, ma che forma solo attori teatrali, in quanto diretti da registi teatrali con preoccupazioni e tecnica del tutto teatrali. Sarebbe necessario, invece, un Centro Sperimentale funzionante negli stabilimenti di produzione dove, oltre alle lezioni teoriche date da persone competenti in materia tecnica ed artistica, vi fosse modo di occupare praticamente le giovani reclute ». Dove si vede che quando si vogliono dare suggerimenti o consigli in una determinata materia, è necessario prima averne la sufficiente competenza ed essere bene informati. Altrimenti si corre il rischio, come nel nostro caso, di inventare il cavallo, l'ombrello o la locomotiva a vapore.

Non ha mai sentito parlare, l'autore dell'articolo, di un Centro Sperimentale di Cinematografia creato dalla Direzione Generale per la Cinematografia del Ministero per la Stampa e la Propaganda, dove le lezioni teoriche sono impartite da persone competenti in materia teorica ed artistica e sono integrate da esercitazioni pratiche che vanno dalla sceneggiatura alla ripresa ottica e sonora e al montaggio? Se non ne ha mai sentito parlare, noi possiamo dare qui l'indirizzo del Centro Sperimentale di Cinematografia, che attualmente si trova nella sede provvisoria in Via Foligno 40, e per il quale il Ministero per la Stampa e la Propaganda sta costruendo un vero e completo stabilimento cinematografico.

2. — *Da qualche tempo Cipriano Efisio Oppo si occupa, sulla* Tribuna, *di critica cinematografica. Benissimo. Avvicinare gli uomini di ingegno e di cultura al cinematografo è stata sempre un'idea di tutte le persone ragionevoli. Ma non sarebbe male che questi uomini di ingegno e di cultura, quando si interessano di cinema, lo facessero con la stessa scrupolosità con la quale si occupano della propria arte o dei proprî studî.*

Per esempio nel numero del 17 gennaio della Tribuna *Oppo, facendo la critica all'ultimo film di Trenker: « L'Imperatore della California », scrive,*

tra l'altro, « che il Trenker abusa della fotogenicità dei paesaggi e ripete troppo spesso i tagli alla tedesca tutto cielo, poco piano, piccolissime figure degli uomini: tagli che chiameremo alla Böcklin ». Il critico, dunque, ignora che i tagli di cui parla non sono alla tedesca ma alla russa, essendo stati primi i registi russi a farne un largo uso. Non ha visto Oppo « La terra » di Dovcenko che procede, appunto, con inquadrature tutto cielo, pochissima terra e piccolissime figure umane? Eppure, se si fosse trattato di pittura, certamente Oppo non avrebbe attribuito alla scuola napoletana quello che è un tipico carattere dei macchiaioli toscani.

3. — *In una abbastanza recente storia del cinema pubblicata in Francia (Maurice Bardèche et Robert Brasillach - Histoire du Cinéma - Les éditions Denoël et Steele, Paris, 1935) si possono leggere, a proposito della cinematografia italiana e del film politico, le seguenti considerazioni: « Due films in particolare ritraggono le fasi gloriose della riconquista e dell'orgoglio nazionale, « Camicia Nera » epopea della Marcia su Roma, e « Vecchia Guardia ». Essi non hanno la furiosa bellezza dei film russi, abusano del parlato: e pur tuttavia, per una curiosa diffidenza di sè, essi sembrano troppo discreti, troppo curati, troppo preoccupati di scartare l'antica enfasi. « Vecchia Guardia », soprattutto, è caratteristica a questo riguardo. Non sarebbe che una storia un po' ingenua di un Balilla morto per la causa, con qualche quadro umoristico molto riuscito di vita provinciale, se la cura messa dall'autore nella composizione delle immagini non ci lasciasse bizzarramente insoddisfatti. Tutto ciò sembra quasi troppo bello e ci si annoia un po'. È vero che gli ultimi minuti sono magnifici. Il film finisce al momento in cui gli uomini della cittadina provinciale partono per raggiungere le squadre che marciano su Roma. Gli uomini, dei quali non si vede che la silhouette e i caschi, salgono sui camions; i fari impallidiscono come delle lanterne in un'alba verdastra; non si ode che il rumore del motore che gira al minimo e, di tanto in tanto, il canto lontano del gallo delle due del mattino. Si percepisce il freddo e il silenzio della partenza e, lontano, la strada interminabile e livida sulla quale il sole non si decide a sorgere. Niente canti, niente trionfi, niente apoteosi, ma soltanto sui camions che discendono verso la città il nome del Capo in grosse lettere come una marca di ricostituente. Tutto fa sperare che il cinema italiano saprà dare al mondo moderno la sua epopea della volontà ». Dove è chiaro che gli autori, non sospetti certo di essere dei terribili e intransigenti politici, come avviene di pensare di quelli che qui da noi sostengono la politicità del film, se un rimprovero fanno all'opera di Blasetti è proprio quello di non aver trattato a gola spiegata l'epopea del Fascismo, limitandola e rimpicciolendola in un episodio ingenuo e commovente, ma certamente ristretto, di un piccolo Balilla. Tutto ciò dimostra anche quello che più volte è stato ripetuto: che film politici, e cioè tipiche espressioni dell'Italia fascista, interessano molto di più l'estero delle commedie filmate all'americana o alla francese.*

4. — *E giá che si parla della Francia, non sará inutile mettere sotto gli occhi degli ipercritici nostrani una nota apparsa sul numero del 26 dicembre di* Comoedia *dove si lamenta che la moda francese è mal rappresentata nei*

film e che, invece, essa dovrebbe intervenire per conservare il suo prestigio. « Nel film "Les demi-Vierges" — scrive l'articolista — ogni volta che un vestito si sforza di essere particolarmente giovanile, appare, invece, raffazzonato. Maud de Vouvre crede bene essere vestita da giovanetta quando va ad annunciare il suo matrimonio al suo amante: essa porta una gonna da ragazzina e un berrettino scozzese che sarebbe graziosissimo per una bambina di otto anni.

« La maggior parte delle ragazze che si vedono ai balli hanno delle maniche ai loro vestiti da sera e si può constatare una volta di più che le maniche sono molto pericolose al cinema. Quelle che si vedono in troppo grande abbondanza in "Les demi-Vierges" sono già della moda passata. Sono delle maniche salienti, opulente, molto nocive all'estetica femminile, soprattutto quando la donna è vista di profilo: il collo scompare e ciò non è grazioso. Mary Bell ha un bellissimo decolleté: perchè non ha voluto farne approfittare Maud de Vouvre? Nella moda al cinema, una silhouette semplice, una linea pura sono assolutamente indispensabili.

« Nei ricevimenti, cocktails o balli, se capita di vedere qualche grazioso vestito, si è obbligati a constatare che l'insieme produce un effetto variopinto, complicato e poco elegante. Perchè? Il regista ha certamente ricercato la varietà, e questo è un errore.

« È egualmente increscioso vedere delle generiche che sembrano vestite con abiti presi a prestito, con giacchette non tagliate per loro.

« In un altro ordine di idee: si può mettere un mantello di pelliccia su un vestito da tennis? Meglio non parlarne... ».

5. — *« Ali sulla Cina ». È un film americano di aviazione che tratta la materia con sapore di pionierismo e di avanguardia. I signori americani dimenticano De Pinedo, Mermoz, Pellettier d'Oisy e tanti altri eroi d'Europa che tutto hanno sacrificato per aprire per primi le vie del cielo. Non importa.*

Il vertice del film è un volo transcontinentale: malgrado vi siano belle scene di decollaggio e d'atterraggio, il vero volo è compiuto da un modellino che fa i suffumigi fra nuvole false e pioggie artificiali, mentre nella cabina, nonostante i tifoni e i cicloni, sembra di essere in un salotto.

Evidentemente, la tirannia industriale ha fatto seguire il grande volo più negli uffici della società che nei grandi spazi. Del resto, non abbiamo visto nel film « Sotto due bandiere » un'Africa fabbricata tutta a Hollywood, quando il pubblico è abituato a lavori come « Squadrone bianco », « Il Grande Appello », « La Bandèra », nei quali c'è veramente l'Africa con le sue ambe, il suo deserto, il suo caldo e la portentosissima natura?

6. — *È interessante osservare come in tutti i paesi le forze militari diano un appoggio sempre maggiore alla realizzazione di film a sfondo militare e come la loro collaborazione sia sempre più attiva. In Italia, da « Scarpe al sole » a « Cavalleria » al « Grande Appello » a « Scipione l'Africano », l'esercito è stato di prezioso ausilio, avendo compreso quale forza di propaganda abbia il cinema e come esso serva all'educazione militare.*

Nel numero di Natale di Cinémonde *un generale dello Stato Maggiore francese, interpellato dalla Rivista, diceva che si augurava di veder aumentare il numero dei film a carattere militare con la collaborazione delle forze armate. Oggi è la volta dei tedeschi. Nel film U.F.A. « Alto Tradimento », (Verräter), la collaborazione delle forze armate è veramente imponente e colpisce la larghezza dei mezzi usati per la realizzazione, compiutasi dietro diretto controllo del Ministero tedesco della Propaganda: lunghe sequenze mostrano manovre dei carri armati, vasti schieramenti di reparti di esercito, squadriglie di idrovolanti e apparecchi terrestri. Bellissime e imponenti sono le scene che si svolgono a bordo della nave militare, e tutte insieme testimoniano il largo concorso dato da tutte le forze armate alla realizzazione di questo film. La larga partecipazione di esse raggiunge due scopi che si compenetrano: un grande e suggestivo effetto spettacolare e una suggestiva propaganda politica militare.*

Inoltre la Royal Air Force ha messo a disposizione della Gaumont British per il film « The spag » 6 squadriglie di aereoplani da bombardamento: l'armata, 3000 soldati.

Speriamo che questi esempi siano sempre più imitati.

7. — *In un editoriale del* Meridiano di Roma *(27, XII, XV), si dà per pacifica una tesi che urta contro ogni, pur elementarissima, esperienza di pensiero: « Ognuno vuol servirsi della cosa senza approfondirne la sua natura ». L'uso del* ne *e del* sua *è, a parte il significato della frase, promettente; e infatti: « Dal pratico allo spirituale: a nessuno interessa come Shakespeare elaborava le sue tragedie o se Rossini ebbe pentimenti scrivendo le sue opere ». Nuovo fiore sintattico: e singolari parole che indicano un programma e un indirizzo del grande settimanale letterario che nessuno di quanti sanno la beatitudine del* cognoscere causas *vorrebbe sottoscrivere.*

« Siamo in tempo di sintesi. Si tende a giudicare il fatto quando è maturo... Nella funzione più interessante dell'uomo si nota una tendenza di questi a incontrarsi con la donna dopo che la donna si è bene aggiustata: la donna discinta non piace e non interessa la formazione della sua bellezza ». Il tutto cui boni? *Per concludere che: « ...in fatto di propaganda cinematografica è tutto sbagliato. La migliore propaganda che si può fare a un film è tenerne nascosta la lavorazione e sostituire la cerimonia del primo giro di manovella con la cerimonia dell'ultimo giro ».*

Le questioni Shakespeare, Bacone, Florio, Giordano Bruno non interessano; non interessano la vena di Rossini nè i misteri di Elisabetta Arden. La sintassi non interessa affatto: ma forse qualche interesse può offrirlo la pubblicità cinematografica.

Chi è l'autore del trafiletto?

Al pubblico il piacere dell'attribuzione.

8. — *Sui gusti della massa enorme di spettatori dei cinematografi italiani ognuno crede di saperla lunga: esercenti, produttori, noleggiatori, importatori e critici hanno su questo punto delle idee altrettanto radicate quanto diverse. Ma sopratutto hanno idee sballate. L'esame di alcune cifre relative ai risultati*

dell'esercizio cinematografico nel periodo settembre 1935-maggio 1936 potrà chiarire molti equivoci e dimostrare che la strada additata ai produttori italiani (e in parte anche a quelli stranieri) dalla Direzione generale per la Cinematografia è proprio la giusta.

Cominciamo col premettere che il periodo esaminato non è un periodo di normalità: esso corrisponde infatti quasi esattamente alla campagna etiopica. Vuol dire che in tale periodo una massa enorme ed indeterminabile di gioventù era assente, in Africa Orientale, in altri paesi d'oltremare, sul mare, in Italia stessa, per la conquista dell'Impero. Il resto del pubblico, con gli animi tesi nello sforzo unanime di resistenza alle sanzioni, non aveva certo lo stato d'animo e la condizione economica più favorevole per correre a divertirsi.

Per contro, la proiezione dei giornali Luce e dei documentari sull'Africa Orientale non può non aver esercitato una certa influenza sull'afflusso di pubblico nei cinematografi in senso favorevole.

Si siano o no bilanciati i due elementi contrastanti, è certo che nel periodo considerato l'incremento degli incassi complessivi dei cinematografi italiani non si è arrestato; ma anzi ha accentuato la sua curva ascendente, segno certo della fondamentale sanità economica di questa industria.

E passiamo alle cifre. Ecco l'elenco dei film italiani e stranieri della stagione che hanno realizzato le cifre massime di incassi all'esercizio nel periodo sopraindicato.

Titolo del film	Incasso (1)	Numero dei passaggi
Casta Diva	5.597.913	3.107
Vedova Allegra	5.100.909	2.503
Aldebaran	3.939.600	1.826
Conte di Montecristo	3.857.860	2.160
Riccioli d'oro	3.755.841	1.257
Piccolo Colonnello	3.561.929	1.947
Resurrezione	3.438.317	2.252
Davide Copperfield	3.412.671	1.674
Anna Karenina	3.251.802	1.328
Scarpe al sole	3.207.581	1.972
Passaporto rosso	3.002.441	2.042
Non ti conosco più	2.991.441	1.400
Fiat Voluntas Dei	2.960.857	2.167
Aria del Continente	2.937.858	1.279
Re Burlone	2.888.868	1.715

Sono, come si vede, quindici film, otto dei quali italiani e sette americani: ma gli otto italiani rappresentano il 25 per cento dei film italiani nuovi del periodo considerato, mentre i sette film americani equivalgono appena al 4

(1) Depurato della tassa erariale.

per cento del totale dei nuovi film stranieri presentati nello stesso periodo. Percentuali tanto più probatorie in quanto i film stranieri sono già selezionati: mentre la produzione italiana viene presentata nella sua totalità.

E c'è ancora una circostanza da considerare: che i film americani compresi in questo elenco sono quasi tutti la riduzione di opere letterarie o teatrali che già godevano di una larghissima popolarità; mentre la maggior parte dei film italiani è ricavata da soggetti cinematografici originali.

Basta un esame superficiale di questo elenco per convincersi di due cose: che la pregiudiziale (specialmente diffusa tra gli esercenti) del pessimo risultato finanziario dei film concepiti e realizzati con nobiltà di intenti e di mezzi è una sballatissima idea; e che la convinzione (altrettanto diffusa e più particolarmente tra i noleggiatori) gli incassi non essere dovuti alla essenza dei film, ma ai « divi » che in essi agiscono è in gran parte infondata. O, per lo meno, che l'interesse intrinseco del film e il suo valore artistico possono controbilanciare la partita.

La considerazione fondamentale da fare è che, in parte per meriti propri e in parte per l'efficacia della azione protettiva da parte dello Stato, il film italiano sostiene con vantaggio la concorrenza del film americano e straniero in genere.

Per meriti propri, abbiamo detto: e intendiamo mettere in prima linea tra questi meriti il carattere di italianità spiccata dei capilista della produzione nazionale. Italianità che, intesa in senso lato e realizzata secondo precisi riferimenti di attualità ha dato vita a Casta Diva, *a* Aldebaran, *a* Scarpe al sole, *a* Passaporto rosso; *ma che è pur sempre italianità, anche quando sia contenuta in limiti più ristretti, perfino dialettali e folcloristici.*

Quanta parte, poi, dei meriti generali e particolari dei film debba attribuirsi ai singoli partecipanti alla realizzazione e quanta all'assistenza della Direzione generale per la Cinematografia non è facile a stabilirsi: sia perchè si tratta di un'azione spesso imponderabile, sia perchè nessuno ne può avere la conoscenza precisa, all'infuori dei diretti interessati. Ma, se questa è storia che rimane da fare, non c'è bisogno di approfondire le indagini per sapere che i film di minor successo e, diciamolo pure, la totalità dei film falliti sono quelli che sono stati realizzati senza l'assistenza della Direzione Generale.

Per quanto riguarda l'efficacia delle disposizioni protettive, non c'è dubbio che essa sia dimostrata dal maggior numero di passaggi dei film italiani in confronto a quelli stranieri di pari valore e dal più intenso sfruttamento che è possibile fare di essi nel primo anno.

Infatti, in confronto di un incasso medio generale di lire 947 per giornata di rappresentazione, i film italiani dànno l'incasso medio all'esercizio, e per giornata di rappresentazione, di lire 1.679 per la prima stagione di sfruttamento: notevolmente più elevato cioè della media di incassi dei film stranieri nella prima stagione, che è di lire 1.577. È naturale che nelle stagioni successive il rapporto si sposti a favore dei film stranieri: mentre i film italiani delle stagioni passate realizzano un incasso medio di lire 521, quelli stranieri nelle stesse condizioni realizzano lire 554.

Ora, uno degli scopi della legge sulla programmazione obbligatoria è di favorire un rapido reintegro del capitale dei produttori, per impiegarlo in

nuova produzione, aumentando così la massa globale della produzione. Questo scopo è perfettamente realizzato.

Le cifre ora enunciate dimostrano anche, per altra via, che il film italiano sul mercato nazionale, regge alla concorrenza del film straniero anche se si considera la massa totale dei film in circolazione: vale a dire che, malgrado lo sfruttamento più intenso dei film nazionali nel primo periodo, la durata totale del periodo di sfruttamento è praticamente la stessa.

Gli elementi positivi e inconfutabili che abbiamo esaminato dimostrano dunque ancora una volta che l'opera di valorizzazione del film nazionale secondo precise direttive aderenti alle direttive generali del Regime è impostata su salde basi, giacchè si può concludere:

1°) che le direttive generali seguite dalla produzione italiana con l'assistenza e per suggestione della Direzione generale della Cinematografia sono sane;

2°) che a quella parte della produzione realizzata secondo tali direttive, come non è mancato il sostegno morale da parte della generalità del popolo, non è mancato neanche il successo finanziario;

3°) che i mezzi di azione adoperati sono buoni e dimostrano in pratica benefici effetti. Ragione necessaria e sufficiente per migliorarli, approfondendo ed estendendo il campo di azione di essi: in altre parole assicurando al produttore una più larga parte nella ripartizione delle enormi somme versate dal pubblico ai botteghini dei cinematografi.

9. — *Di sfuggita. Avviso agli incerti o agli emotivi: la commozione estetica non ha nulla a che vedere con i dispiaceri di famiglia.*

I Libri

A. Consiglio - *Cinema arte e linguaggio*. Novantanove tavole fuori testo. Editore Ulrico Hoepli, Milano, 1935, pag. 203. L. 12.

Con un titolo così impegnativo ci saremmo aspettati dall'autore di questo libro una maggiore concretezza e anche una più scrupolosa precisione. L'A. nell'avvertenza se la prende, è vero, con quanti, scrivendo di cinema, fanno sfoggio di « speciose citazioni, che, d'ordinario, si desumono da collezioni di vecchie riviste » e afferma che uno degli intenti del suo saggio « è, appunto, la dimostrazione dell'inutilità di queste minuzie », ma ciò è in contrasto con la dichiarazione che « il libro vuol servire di tramite tra il mondo della cultura e il mondo degli artisti e dei tecnici del cinema ». Non che si debba essere pesanti di un eruditismo ormai scomparso anche nel campo degli studî letterarî, ma semplicemente informati con esattezza, evitando le citazioni di seconda mano: bisogna, insomma, portare nel campo degli studî cinematografici se si vuol fare opera giovevole, quella serietà ed onestà scientifica che è costume proprio degli uomini di cultura. Tanto più rigorosi devono essere i dati e i riferimenti quando su di essi, come nel nostro caso, si vuol costruire addirittura un'estetica con tutto un armamentario filosofico e filologico.

Il Consiglio è, certamente, uomo di cultura e per questo qui gli si rimproverano frettolosità ed errori che, discorrendo di lettere o di pittura, non avrebbe commessi o per lo meno gli sarebbero apparsi gravissimi.

Dire, per esempio (pp. 4 e 5) « che un saggio sul cinema come arte puó deliberatamente prescindere da tutto ciò che è stato prodotto di cinematografico prima del 1920 » è un duplice errore. Prima di tutto in sede estetica dove, a voler fare sul serio, non si può prescindere proprio dalle origini delle diverse forme artistiche, secondariamente in sede storica, in quanto nel periodo che va sino al 1920, il cinema aveva dato opere di rilievo come *Quo vadis?*, *Cabiria*, *Intolerance*, (nelle tavole annesse al libro lo stesso Consiglio definisce quest'ultimo film, che è del 1915 come opera di « alto tenore artistico e morale ») *Il gabinetto del dott. Caligaris*, *Proscritti* e molte comiche di Charlot. Come non è esatto affermare (p. 34) che l'industria italiana ha detenuto un grande primato fino al 1915: tale primato, come a tutti è noto, si è esteso fino al 1919.

In questa rubrica verranno esaminati anche vecchi libri.

E perchè il Consiglio scrive (p. 10) *La marcia nuziale* invece di *Sinfonia nuziale*, che è il titolo italiano del film? *Alleluia!* (p. 83) deve essere seguito dall'esclamativo; così il titolo dell'edizione italiana del film di Pabst è *La tragedia della miniera* e non *L'incendio nella miniera* come riferisce il Consiglio (p. 85). Al quale avvisiamo che il soggetto di *Ragazze in uniforme* non è tratto da un romanzo di Vicki Baum, come egli dice (p. 133) ma è della scrittrice Christa Winsloe e che il regista del film italiano: *Scarpe al sole* (non *Le scarpe al sole*) si chiama Marco Elter e non Erler come è stato da lui ribattezzato.

Quisquilie? inezie? Non crediamo: tali, infatti, non apparirebbero se si trattasse di opere letterarie, musicali, pittoriche ecc. per le quali l'esattezza dei titoli, delle date e degli autori, è uno scrupoloso dovere dello studioso.

Certo è molto peggio quando il Consiglio (lui che accusa quanti parlano di film senza conoscerli, ma soltanto su notizie di riviste o di libri) segue le orme degli autori stranieri che tirano l'acqua al loro mulino e afferma che Griffith fu il primo ad usare i movimenti di macchina e ad organizzare con criterî artistici i movimenti di grandi masse. Ormai anche i ragazzi sanno che tale priorità spetta al cinema italiano e che già Piero Fosco in *Cabiria* (1913) usò panoramiche, carrelli, primi piani, modellini e luce artificiale e adoprò movimenti di grandi masse con criterî tanto artistici che lo stesso Griffith, possessore di una copia di *Cabiria*, li imitò due anni dopo in *Intolerance*. Perchè Consiglio ha dimenticato di parlare di questo film italiano, girato su soggetto di d'Annunzio e per il quale Ildebrando Pizzetti scrisse un apposito commento musicale? Non è dovere dello studioso rivendicare in ogni campo i meriti ed il primato dell'intelligenza italiana?

Se il Consiglio avesse fatto ricorso alle fonti dirette (e a tutti è stato possibile vedere *Cabiria* che ancora di tanto in tanto si proietta), invece di prendere per buoni un Rotha o un Moussinac non avrebbe affermato inoltre, che Murnau è stato il primo regista, ai tempi del muto, ad abolire la didascalia. Non ha mai sentito parlare il nostro A. del già citato italiano Pastrone?

Da ultimo, e prima di passare all'esame della parte estetica, altre due osservazioni. Bene la bibliografia e l'indice dei nomi: dànno serietà ed autorità al volume. Ma perchè nell'indice omettere il nome Pudovchin che, tra l'altro, nel testo è trascritto una volta Pudovchine e un'altra Pudowkin? Non usando, mai, cioè, la più pratica trascrizione italiana?

Il Consiglio (p. 60), cita il film *Journey's End* traducendone il titolo in *Fine di giornata*, mentre « journey » in inglese significa viaggio. Infatti l'edizione italiana è stata intitolata, con una leggera modificazione, *Il grande viaggio*.

Tutte queste inesattezze tra i nomi di Aristotele, Omero, Michelangelo, Shakespeare, Goethe, Leopardi e Foscolo suonano un po' male.

* * *

Passando, ora, ad esaminare la particolare poetica del cinema che il Consiglio ha tratteggiato nelle pagine del suo libro con abbondanti riferimenti all'idealismo estetico crociano, al teatro, alla letteratura ed alla architettura,

vediamo di afferrarne il nocciolo. Il quale, in sostanza, è tutto nei tre capitoli: *regista come poeta* (VI); *struttura del cinema* (VII) *e personalità e umanità del regista* (VIII). Il Consiglio giustamente afferma senz'altro che il cinema è un'arte, ma, in sostanza, si bada bene dal giustificare questa sua affermazione. Egli non riesce a cogliere la vera essenza del cinematografo e procede più per analogie, particolarmente con l'architettura, e per esclusioni delle diverse tesi contrarie che per asserzioni dimostrative. Così si perde in minute descrizioni della tecnica e della meccanica cinematografiche smarrendosi, come è stato detto, nella foresta del molteplice senza riuscire a scoprire l'unità dell'albero. Fotografia, musica, recitazione, scenografia, rapporti col teatro lo turbano e lo imbrogliano e quando esso vuole uscire dal pelago alla riva si attacca a questa semplice e gratuita asserzione: che il regista è il poeta del film e che esso « non è di natura diversa dal poeta della musica o dal poeta della letteratura e che il film non è opera di un ente collettivo ».

Sono, in sostanza, le molteplici personalità che concorrono alla creazione dell'opera cinematografica a disturbare il nostro A. il quale è convinto che se riuscirà a dimostrare che nel film si esprime un'unica individualità la battaglia sarà vinta, e cioè, la prova che il cinema è un'arte sarà finalmente data.

Tutto preso, dunque, da questa preoccupazione, il Consiglio arriva a dire che « tutti i complicati processi attraverso i quali passa un film per raggiungere la sua stesura definitiva, non riguardano affatto la sua vera creazione ». E aggiunge, a proposito del montaggio, che « si tratta di una delicata operazione ». Questo perchè sa bene che in molti film da lui citati come autentiche opere d'arte, soggetto, sceneggiatura, regìa e montaggio sono dovuti ciascuno a persone diverse. Infatti, egli asserisce che « molto raramente il regista disegna la sua opera; ma anch'egli, nel momento in cui si accinge al lavoro, potrebbe descriverlo in scrittura, minutamente ».

Ora, proprio qui sta l'equivoco: perchè lasciar fuori dalla creazione artistica del film la sceneggiatura e il montaggio (due aspetti solo temporalmente diversi della particolare forma cinematografica), significa rinunciare a comprendere il cinema come forma d'arte a sè stante. Quando il regista ha veramente una forte individualità artistica non può non intervenire e nell'uno e nell'altro momento, giacchè proprio allora si estrinseca e si definisce completamente quello che può dirsi il fantasma interiore del film. Le riprese sono proprio in funzione dell'una e dell'altro. Ma il Consiglio ha veduto che durante le riprese domina, come è naturale, la personalità del regista e, allora, preoccupato da questo suo individualismo artistico, tende a ridurre la creatività cinematografica al « si gira ».

Qui, secondo noi, è l'errore fondamentale: il Consiglio afferma che confondono la retorica con l'estetica coloro che sostengono che « il cinema sia l'arte del nostro tempo, un'arte di collaborazione e di collettività, che sarebbe la più pura ed autoritaria espressione di un secolo nel quale le grandi masse organizzate tendono a prendere un definitivo sopravvento sulla società libera e atonica degli individui. Un'arte, cioè, collettivista, che si opporrebbe vittoriosamente a un'arte individualista ». Dove è chiaro che l'A. confonde tra

unità dello spirito e individuo. Egli ricerca, cioè, questa unità, che deve essere alla base di ogni opera d'arte, nella individualità concreta di una persona.

Ma siccome la pratica e l'esperienza del cinema insegnano che il film sempre, anche quando vi è una forte individualità, è il frutto di una collaborazione, le cose si complicano ed è difficile trovare una scappatoia, a meno di non attaccarsi alla comoda e formale teoria del regista come unico autore. Ora, è vero che il regista, data la sua funzione, dovrebbe avere l'autorità di fare il supremo coordinatore dei diversi elementi, ma è anche vero che, in ogni caso, esso deve accettare la collaborazione (dal musicista all'operatore, dallo scenografo agli attori, dagli aiuti sceneggiatori agli aiuti montatori), di personalità dotate d'animo e d'intelletto e armonizzarle in un'unica atmosfera, in un'unica idea, in un unico sentimento. I poeti del film, dunque, sono più d'uno anche se vibrando all'unisono si ritrovano nell'unità perfetta dell'opera d'arte che è, poi, l'unità dello spirito al disopra di ogni piccolo individualismo. Parlare d'arte collettiva non è, perciò, un mistero e non è vero quello che asserisce il Consiglio che se al difuori del regista vi è un'altra forte individualità il film come opera d'arte cinematografica non può nascere. In quanto il valore cinematografico dell'opera sarebbe in misura inversa al valore artistico dei singoli partecipanti (musicista, attore, scenografo, ecc.). « Si noti, infatti — afferma il Consiglio — che nella pura arte cinematografica — l'intervento del grande attore, cioè dell'attore di autoritaria personalità, è sempre più raro ». E così per l'operatore come per il musicista. La confusione è evidente: nei casi notati dal Consiglio in cui la fotografia o la musica o la recitazione pigliano il sopravvento, vuol dire proprio che è stata una forte individualità che si è affermata a scapito delle altre e che è mancata quella collaborazione e quell'armonia dei diversi elementi di cui il film è, appunto, il risultato.

Scriveva, due anni fa, Giovanni Gentile, a proposito del problema: « Chi dice meccanismo dice molteplicità: cose e uomini. Chi dice arte, dice spirito, cioè unità (*non individualità*). Appartengono alla tecnica, che è meccanismo, anche l'autore della favola, anche gli artisti, anche il regista, finchè tutti insieme siano molte anime e non giungano a *fondersi* e a formare quell'*unità* che è il sigillo dell'arte, che ha sempre una voce, un timbro, una sola corda ». Fondersi in unità, ecco il segreto; e perchè vi possa essere questa fusione, è necessario che tutti gli elementi che concorrono creativamente alla realizzazione del film abbiano di questo un'idea concreta e non il solo regista, come asserisce il Consiglio. (Che cosa ne pensa il Consiglio del film « Delitto senza passione » che di quest'ultimo periodo è certamente uno di quelli a più alto livello artistico, diretto dai due noti registi americani?).

Da questa posizione, a nostro avviso del tutto errata, scaturiscono altre considerazioni che si potrebbero confutare ad una ad una, ma che sarebbe superfluo. Qua e là, naturalmente, il Consiglio, che è uomo intelligente e di cultura, fa giuste osservazioni: fra tutte giustissima quella circa il realismo cinematografico. « Il cinema non può essere che realistico: infatti, tutte le esperienze del cinema d'avanguardia, da quelle di Lupu-Pick a quelle dei surrealisti, esulano dalla pura esperienza cinematografica per rientrare nei quadri meramente letterari e retorici delle varie scuole ». Sacrosante parole

su cui dovrebbero meditare certi esasperati e, diciamolo pure, individualistissimi intellettuali nostrani. Perchè, tra l'altro, l'avanguardismo è il fallimento dell'individualismo al cinema.

* * *

Il libro termina con novantasei tavole il cui criterio di raccolta non è chiaro e dove si nota l'assenza dei film italiani. L'opera è stata premiata dall'Accademia d'Italia.

L. C.

R. Spottiswoode - *A Grammar of the Film*. Londra, Faber and Faber. 1935.

Uscita alla luce nel settembre del 1935 per cura della Casa Faber & Faber, « A Grammar of the Film » (Una grammatica del film) di Raymond Spottiswoode fu subito segnalata da Umberto Barbaro nell'*Italia Letteraria* dove apparve anche la traduzione di uno tra i più importanti punti di detta pubblicazione: le considerazioni sul cinema a colori. L'estratto riportato in questo quaderno è di interesse eguale, se non maggiore. Si tratta di uno studio sugli effetti emotivi del montaggio ritmico con alcune considerazioni sul montaggio in genere. La complessa e originale mentalità dello Spottiswoode lo porta ad analizzare con meticolosità di scienziato cose che a tutta prima sembrerebbero appartenere solo al campo della critica estetica, ma si può star sicuri che lo Spottiswoode non sbaglia quando si affida alle scienze matematiche. Egli dimostra a più riprese nel suo libro di conoscere perfettamente i limiti reciproci della scienza e dell'arte e quindi di saperne tenere ben distinte le funzioni.

La sua evidente sensibilità artistica, ed il suo sottile senso analitico, lo hanno reso il più adatto a sistemare tutte quelle nozioni sul cinematografo che quindici anni di battaglie giornalistiche ed alcune fondamentali pubblicazioni hanno faticosamente creato. Veramente si può dire che con lo Spottiswoode finisce l'ora delle grandi scoperte, delle « rivelazioni ». Lo Spottiswoode rivede, chiarisce, sopratutto colloca ciascuna al suo posto le varie verità conquistate, creando un complesso organico che in questo campo era fino ad oggi mancato. Egli ha la gran fortuna di non possedere la « partigianeria » orribile appannaggio di tanti cineasti. Credo infatti sia raro trovare spirito così chiaro ed equilibrato, e, certo, queste sue qualità vanno tutte a vantaggio del suo libro.

Nel capitolo introduttivo l'A. riconosce il debito che la critica cinematografica ha verso l'opera « Film als Kunst » dell'Arnheim, ma aggiunge che, essendo tale trattato apparso nel 1932, epoca in cui in Germania il 60% dei film parlati era incomprensibile al pubblico, esso naturalmente non poteva dare ai problemi del parlato tutto quel peso che meritavano. Quindi per tutta la parte del sonoro, ed è agevole comprendere di quale importanza essa sia, il libro dello Spottiswoode fa opera quasi di pioniere. Ed opera di pioniere

fa sempre qua e là, dove ci sia qualche lato rimasto non chiaro, o di cui non sia chiaro il legame col tutto.

Finirò riportando due periodi tolti al primo capitolo.

« Sarà bastato aver fissato il cinema, il suo linguaggio e la sua grammatica su una base da tutti accettata, di modo che la discussione possa costruire su del solido invece di battagliare con parole vuote di significato ».

« Una visione equilibrata e sinottica del cinema non solo permette di giudicare e porre tra loro in relazione preesistenti trattati, ma impedisce anche che si avanzi in una sola direzione a spese di un regresso in un'altra ».

Con queste sagge parole, ha inizio un buon libro cui si può fare un solo appunto: non essere ancora apparso in veste italiana.

A. Ph.

Ricciotto Canudo - *L'usine aux images*. Prefazione di Fernand Divoire. - Parigi, Edizioni Chiron, 1927.

« Canudo, a dit Epstein, a été un missionaire de la poèsie au cinéma ». Così comincia la prefazione di Fernand Divoire al libro che raccoglie gli scritti di Canudo, pubblicato a cura di alcuni amici dopo la morte dello scrittore. Più ancora che un missionario noi diremmo un pioniere: lanciato alla scoperta di terre che erano ancora ignote, inteso alla raffigurazione geografica di paesi sconosciuti, e come tutti i pionieri costretto a combattere in pari tempo con la barbara malafede dei nativi e con la scettica ironia degli ignari.

L'apporto di Canudo alla cinematografia presenta due grandi caratteri essenziali: è stato il primo apporto critico in ordine cronologico; è stato un apporto di ordine elevatissimo ed ha formato le basi per ogni ulteriore ricerca, ha tracciato la via ad ogni esperimento, ha chiarito le idee per ogni successiva analisi della cinematografia come fatto estetico.

Dal « Manifesto delle sette arti » alla fondazione del « Club des Amis du septième art », agli scritti critici sui film del suo tempo, Canudo ha perseguito sempre una forma cinematografica concreta. Quando gli « intellettuali » negavano sostanza estetica alla cinematografia, tale sostanza egli affermava vigorosamente; quando gli stessi « intellettuali », improvvisamente convertiti, trovavano ragioni di entusiastico rapimento in ogni sciocchezzuola, o supervalutavano elementi che non potevano costituire basi serie e definitive di ricerche, Canudo badava a smorzare i facili entusiasmi dei neofiti, limitava il campo, chiariva gli errori, precisava i valori. Senza Canudo non sarebbe stata concepibile la comprensione della cinematografia d'avanguardia: ma Canudo stesso ne aveva condannate in precedenza le forme caduche, intuite le deviazioni, preveduti gli errori concreti come gli errori spirituali. Senza Canudo la nascita del cinema d'arte sarebbe stata probabilmente ritardata: ma se Canudo fosse stato compreso in pieno essa non avrebbe avuto quelle caratteristiche deformanti che ha avuto.

« Au temps de Canudo — scrive ancora Fernand Divoire in un articolo consacrato al Nostro nel numero unico dei Cahiers du Rouge et Noir — nous

avions la manie (mal perdue) d'écrire Art avec une majuscule et de n'employer ce mot que comme un costume de fête ou un dais de procession solennelle. Pas tous les jours. Pas pour les coussins. Pas pour le cuir repoussé. Même pas pour les affiches. C'est cette façon de traduire le mot Art qui a isolé Canudo et quelques autres au milieu de leur génération et qui a isolé leur génération — un peu gauche, un peu lourde, un peu bardée de cristal, au milieu des gens de ce démi-siècle ». E aggiunge: « Il faut rappeler cela pour comprendre notre sourir le jour où Canudo nous a dit: « Le cinéma est un Art ».

Questa è forse la maggiore grandezza di Canudo: prima di tutti gli intellettuali del suo tempo, con maggiore intuito di essi, e sopratutto con un intuito servito da una logica rigorosa e da una chiarissima sensibilità, Canudo, contro la supervalutazione manierata e retorica della parola Arte, supervalutazione di origine wildiana, dannunziana ed estetizzante, aveva scoperto le possibilità della cinematografia e ne aveva preveduto gli sviluppi. Quando lo schermo non era ancora riuscito, come dice Canudo stesso, a « conquerir un monde cérébral, cultivé ou simplement snob, où l'on s'efforce tout de même de regarder la vie à travers la prunelle de la pensée », Canudo aveva già veduto esattamente ciò che era la cinematografia: « un art dans son essence, et un divertissement photographique dans la plupart de ses formes ». Definizione incisiva che stabilisce quella netta e necessaria distinzione tra il fattore artistico ed il fattore puramente commerciale che taluni intellettuali (pochissimi, per dire il vero) ancora non sono riusciti a comprendere a venti anni di distanza da Canudo.

Definizione che, inoltre, contribuisce a precisare il compito assolto da Canudo in tutta la sua attività: bisogna pensare a quello che era la cinematografia ai tempi del Nostro per capire come sia stato difficile scavare in mezzo alla melma che saliva da moltissime parti, per trovare il filone chiaro e pulito da cui giudicare e comprendere. Ma questa opera che avrebbe facilmente accecato altri critici, inducendoli a battezzare col nome d'arte moltissime manifestazioni che non avevano indubbiamente nessun carattere estetico, non ha affatto menomato la precisione critica di Canudo che non è stato soltanto un pioniere nel campo estetico generale ma è stato anche un uomo dotato, in cinematografia almeno, di un gusto preciso e di un senso critico chiarissimo. Senso che gli permetteva di vedere tutto il caduco delle opere che gli passavano sotto gli occhi e di distaccarsi dal suo amore generico per la cinematografia dal momento in cui doveva giudicare il film.

Canudo è stato il primo a chiamare alla cinematografia « les esprits créateurs, les cerveaux dont la mission dans la vie est d'en surprendre les aspects et les rythmes, les artistes enfin ». È stato il primo ad affermare che non ci si poteva attendere la nascita di una cinematografia d'arte dagli allora presenti « directeurs de ses destins, commerçants aveugles que la masse sombre de leurs coffres éblouit plus que tous les groupes électrogènes créateurs de miracles lumineux ». È stato il primo a riconoscere l'importanza e la gravissima responsabilità dei compiti degli scrittori e dei critici cinematografici, affermando che gli scrittori dovevano « remplacer sans tarder, aidés par des éditeurs courageux et prévoyants, la horde des écrivailleurs de la plupart des

feuilles cinématographiques, qui sont bien plus des bulletins d'affaires que des pages critiques ».

Il suo motto, « le septième Art aux Artistes », attende ancora di essere realizzato integralmente ovunque: forse non potrà mai esserlo per quel tanto di indispensabile industrialità e commercialità di un prodotto così costoso. Esso dimostra tuttavia come fin da venti anni fa Canudo avesse inteso il compito della cinematografia.

La teoria estetica della cinematografia che traspare, sia pure in forma un po' imprecisa e confusa, dalle pagine del Canudo, è direttamente ricollegata alla teoria estetica generale del Canudo, teoria che non staremo a discutere qui sia perchè non è questo il luogo per tale discussione sia perchè i suoi limiti e la sua portata non esorbitano dall'opera del Canudo stesso. L'esperienza estetica per Canudo si è impostata sulla nascita di due arti fondamentali, architettura e musica, ognuna delle quali ha generato, o direttamente o indirettamente, le due arti secondarie che da essa derivano: la musica ha generato la poesia e la danza, l'architettura ha generato la pittura e la scultura. Questo « circolo in movimento » dell'estetica, si richiude sulla settima arte, la cinematografia, che è fusione delle sei arti precedenti, e loro culmine. « L'Art septième concilie ainsi tous les autres. Tableaux en mouvement. Art Plastique se développant selon les normes de l'Art Rythmique ».

Questa teoria fondamentale delle arti dello spazio e del tempo deriva, come è facilmente controllabile, da Aristosseno da Taranto (1), da Aristide Quintiliano (2), da Lucilio da Tarra (3), da Psello (4), insomma da tutti quegli studiosi del ritmo che stabilirono delle leggi generali che ancor oggi hanno una considerevolissima importanza per la cinematografia e che non dovrebbero essere trascurati da chi di cinematografia si occupa. Comunque tale teoria, se può non aver valore in sede filosofica, ha una indubbia importanza in sede tecno-estetica, e quello che afferma il Canudo può essere utilmente meditato per una comprensione dei rapporti della cinematografia con le altre arti. Il fatto di aver inquadrato così la cinematografia nel novero delle esperienze estetiche concrete della umanità torna indubbiamente a merito del Canudo, che ha dato alla cinematografia un suo luogo ed una sua chiara funzione, ricollegandola con l'estetica una e con le tecno-estetiche particolari delle varie arti.

Da questa posizione integrale si comprende facilmente quali sviluppi derivino alla estetica cinematografica del Canudo. La cinematografia gli appare

---

(1) ARIXTOSSENOI = ARMONICON TA SOZOMENA = Die harmonischen fragments des Aristoux - herausgegeben von PAUL MAQUARD - Berlino, Weidmannsche Buchandlung, 1868.

ARISTOSSENO DA TARANTO: *Elementi ritmici* - Tradotti ed illustrati da P. SEGATO - Feltre, Tip. Castaldi, 1897.

(2) ARISTIDIS QUINTILIANI: *De Musica* - edidit ALBERTUS JAHNIUS - Berlino, S. Calvary, 1882.

(3) Vedi la *Enciclopedia* del PAULY, vol. IV, pag. 1189 - Vedi anche GALLO N.: *La scienza dell'arte* - Torino, Roux, 1887.

(4) PSELLO: *Opere* - Sapientissimi Pselli opus dilucidum in quattuor mathematicas disciplinae - Arithmeticam, Musicam, Geometriam et Astronomiam - Elaboratum musices compendium - Venezia, Franciscus Contanenus, 1532.

"Way down East" de Griffith, ou dans « La Roue » d'Abel Gance, la glace ou le rail sont sourtout des thèmes décoratifs, et non des thèmes dramatiques »), « Films historiques », « Films hoffmanesques » (in cui è chiaramente esaminata la reale portata della fantasia nel film *angoscioso*, con una serrata critica delle « Tre luci » di Lang e del « Nosferatu » di Murnau), « Ames collectives » ed altri moltissimi che rivelano in Canudo un critico fra i maggiori che il mondo abbia contato nel campo cinematografico.

J. C.

Ricciotto Canudo: è nato a Gioia del Colle (Bari), nel 1879. Trasferitosi giovanissimo a Parigi, tutta la sua carriera di scrittore si è svolta in francese. A Parigi è morto nel 1923. È stato uno dei primi assertori dell'idea « mediterranea » e « latina ». Ecco la lista completa delle sue opere per chi desiderasse studiare più a fondo la sua interessante individualità.

« *L'Homme* » - Psychologie musicale de la civilisation - Parigi, Sansot, 1908.

« *Les Libérés* » - Mémoires d'un aliéniste - Préface de Paul Adam - Parigi, E. Fasquelle, 1911.

« *La Ville Sans Chef* » - Roman - Parigi, Le Monde illustré, 1910 (rieditato nel 1920 da « La Renaissance du Livre »).

« *Les Trasplantes* » - (La Ville visage-du-monde) - Parigi, Fasquelle, 1913.

« *Hélène, Faust et Nous* » - Parigi, Chiberre, 1920.

« *Reflets de Feu* » - Parigi, « La Renaissance du Livre », 1921. (Pubblicate dopo la sua morte).

« *L'Ame Dantesque* » - Essai sur l'évangile moral méditerranéen - Parigi, « La Renaissance du Livre », 1924.

« *L'Autre Aile* » - roman visuel suivi du roman original - Parigi, Fasquelle, 1924.

« *Croisés ouvertes sur l'âme et sur la chair* » - Parigi, Ferencz, 1924.

« *L'escalier des sept femmes* » - Parigi, Ferencz, 1924.

« *La roue* » d'Abel Gance - roman filmé - Parigi, Ferencz, 1924.

« *S. P. 503* » - Le poème du vardar - con una copertina musicale di Ravel e ritratto dell'autore di Picasso - Parigi, « La Renaissance du livre », 1924.

I Film

I LANCIERI DEL BENGALA
(THE LIFE OF A BENGALA LANCER)

Origine: Americano - *Produzione*: Paramount - *Produttore*: Louis D. Lighton - *Regista*: Henry Hathaway - *Soggetto*: Francis Y. Brown (da un romanzo di) - *Adattato da*: Grover Jones, Slaves Mc Nutt - *Sceneggiatura*: Waldemar Young, J. L. Balderston, Achmed Abdullah - *Interpreti*: Gary Cooper, Franchot Tone, Sir Guy Standing, Richard Cromwell - *Operatore*: Charles Lang - *Registrazione*: Acoustic - *Rid. Ital.*: P. L. Melani - *Doppiaggio*: Dir. da Sandro Salvini.

IL SOGGETTO

Un film in cui si esalta il dovere, l'amore dell'avventura eroica, lo spirito di corpo del reggimento. Tale la presentazione che la casa produttrice ha fatta di questo lavoro. Accanito in certe idee fisse io direi enunciazione della tesi. I film di carattere militare hanno, sempre, questo sicuro vantaggio sugli altri: una tesi ben chiara. Anche « I lancieri del Bengala » si trova in questa situazione. Ma, io mi domando, il soggetto, così come è stato svolto, ha dimostrata questa tesi con la massima efficacia possibile? Io direi di no. Certo la colpa non è da attribuirsi al soggetto in se stesso che aveva ottimi elementi, ma al racconto cinematografico che dal nocciolo primitivo si è sviluppato. E vediamone le ragioni.

Non sarò io a negare qui che il film non sia divertente e abile dal punto di vista spettacolare; anzi direi che questa è in parte la ragione della sua superficialità. Manca, infatti, al lavoro, oltre che l'atmosfera, come altri su queste stesse colonne rileva, la determinazione dei caratteri sicchè i protagonisti del film più che uomini d'arme, rudi soldati, abituati alla dura fatica e all'insidia della vita di frontiera tra l'India e l'Afganistan sono dei personaggi, i soliti e troppo spesso generici personaggi dei film americani. Di inglese, poi, essi hanno ben poco. Non varrà certo a una determinazione in tal senso la scena un po' curiosa fredda e melodrammatica nello stesso tempo dell'incontro tra il colonnello e il figlio, che sprizza falso da tutte le parti.

Nel film succedono dal principio alla fine fatti gravissimi: gli uomini muoiono come mosche, sono macellati, torturati in ogni modo: uno dei

---

In questa rubrica sarà recensito in ogni numero, con una completa analisi dei suoi valori di ogni genere, un film apparso nel mese, un film che si presenti tipico per qualche ragione, o artistica o commerciale o di successo di pubblico o di carattere produttivo. Degli altri film, che è impossibile recensire tutti a questo modo, sarà dato un breve giudizio in forma assai più sintetica ma assolutamente obbiettiva. Inoltre in ogni numero si esaminerà un vecchio film.

protagonisti, il più caro al pubblico perchè è impersonato da quello straordinario attore che è Gary Cooper, muore eroicamente: ebbene tutto questo sangue, questo sole accecante, questo caldo terribile passano senza lasciare nessuna traccia nell'animo dello spettatore o per lo meno lasciandone in misura minore del gag del serpente che doveva essere un accessorio.

È che gli americani cominciano ad abusare un po' troppo di quelle due o tre buone formule cinematografiche da essi trovate, cominciano ad approfittare della loro grande e indiscussa abilità tecnica e allungano così sempre più il vino genuino dell'ispirazione. Per il momento si seguita a bere volentieri, ma già qualcuno si va accorgendo che quel vino, come suol dirsi non ha corpo e passa presto come l'acqua Regina di Montecatini. C'è il mestiere, insomma, il grande mestiere, ma non l'interesse per le cose che si raccontano. Confrontati film di questo genere a lavori consimili europei ci si accorge facilmente della differenza. Si pensi al finale di questi Lancieri che nel suo sentimentalismo può al massimo far saltar fuori qualche fazzolettino ricamato dalle borsette delle signore e all'analogo finale de *La bandera* così forte e solenne tutto fremente di una fonda umanità. Nel film americano si resta sempre in superficie: i personaggi scivolano sullo schermo senza lasciarvi traccia e alla fine lo spettatore se ne va via lieto di aver trascorsa un'ora di diletto senza ricordarsi affatto dell'enunciazione pretenziosa del principio del dovere, dell'avventura eroica e dello spirito di cameratismo. (*l. c.*).

La sceneggiatura

La fluidità del racconto, l'eleganza stilistica di certi passaggi, l'equilibrio mantenuto nella distribuzione di una materia che tien conto volta a volta delle esigenze emozionali di effetto e delle esigenze di riposo mentale del pubblico, sono caratteristiche nella sceneggiatura del « Lancieri del Bengala »: non più e non meno di quanto lo siano nella maggior parte dei film americani. Appaiono anzi in questo film taluni errori, talune sproporzioni, talune dissonanze che, senza infirmare nel complesso la bontà della sceneggiatura, non consentono di considerarla fra le eccellenti.

L'incrinatura più seria è data dalla parte di Tania. Essa appare esclusivamente ai fini dell'agguato che creerà poi la « catastrofe » del film: ma la sua presenza, così posta, è esteticamente ingiustificata nella armonia generale del film. Appare quello che è; un mezzuccio di cui si sarebbe potuto fare a meno con un pò di fantasia. È evidente la preoccupazione dello sceneggiatore di non fare un film « senza donne »; dirò dippiù, credo che in ordine a questa preoccupazione non si sarebbe potuto collocare meglio la Burke, cioè con più abilità, giustificandola con la psicologia del giovane Stone. Ma un personaggio che provoca un così grave avvenimento nella economia del film non può essere soltanto, come è qui Tania, un « deus ex machina ». Senza contare che la donna, come anche Mohamed Khan, è psicologicamente un fantoccio senza consistenza: tanto più evidente di fronte alla cura presa per disegnare la psicologia dei tre ufficiali, riuscendo a creare, almeno per il Forsythe, degli esseri vivi.

La preoccupazione commerciale ha giuocato un brutto tiro alla armonia del film introducendo questo elemento disturbatore non solo della continuità narrativa ma anche, e più ancora, della tematicità dell'opera.

Tematicità che sarebbe apparsa assai più vigorosa e risolutiva se la

sceneggiatura non avesse trascurato troppo i ribelli. Questi dovevano costituire non l'antitesi (perchè tesi e antitesi del film sono tutte poste nel contrasto fra il giovane ed il vecchio Stone, o al massimo tra il giovane Stone e Mc Carty) ma la drammaticità nel procedere l'azione. Noi dovevamo sentire l'esistenza dei ribelli; dovevamo sopratutto giustificarci pienamente il loro agire, comprendere il loro spirito. Vedere la lotta da un solo lato è indubbiamente comodo, non crea intralci nella stesura, non disturba con necessità di passaggi, non obbliga a ricerche narrative che giustifichino una estensione dell'interesse. Ma è anche debole. Se Mohamed Khan è un fantoccio la sua gente è meno che un fantoccio: non esiste. Vediamo, sul finire del film, delle masse di combattenti, ma non possiamo interessarci alla loro lotta; non possiamo nemmeno *sperare* che vincano i Lancieri, perchè nulla, in nessun modo, fino ad ora, ci ha fatto porre in dubbio la loro vittoria.

È un partito senza contropartito. Il che toglie al film molta parte dell'interesse narrativo che avrebbe potuto avere.

Altri elementi disturbatori dell'armonia del film, fattori di squilibrio generale e particolare, sono il famoso *gag* del serpente e l'uso ingiustificato del documentario. Per il primo esso ha troppo evidentemente funzioni di puntello della prima parte e, malgrado l'intelligenza e l'abilità tecnica con cui è usato, risente di queste funzioni: o troppo sviluppato, se è solo un *gag*, o poco sviluppato se è una funzione drammatica del film. Circa il documentario, tutti sanno come l'uso arbitrario di esso a puro scopo di ambientazione, in un film tutto « costruito », crei sempre una dissonanza visiva, ritmica e fotografica. Quell'inizio dei « Lancieri » in cui si pretende di dare l'idea dell'India attraverso pochi metri di « dal vero » non lega al film, visivamente e narrativamente, più che non leghino i titoli di testa. È inutile, in quanto non crea l'atmosfera, è dannoso in quanto fa sorgere aspettative che saranno fatalmente deluse.

Anche certi accordi di sequenze sintetiche e concise, seguite da sequenze di dialoghi e da effetti di distensione, non possono essere considerati come meriti di questa sceneggiatura. Mentre si può considerare come quasi perfettamente riuscita la presentazione dei caratteri dei tre giovani ufficiali durante i primi venti minuti di proiezione e buono l'abbozzo dei caratteri degli altri personaggi anche se non si possa credere che il disobbedire ad un ordine preciso del superiore, come in sede di guerra fa Mc Carty, non comporti altre conseguenze che un rabbuffo. D'altra parte quel colonnello Stone, vecchio coloniale rotto agli usi di una guerra che è più che altro una guerriglia, conduce i suoi uomini all'assalto di un fortino difeso da ottime mitragliatrici, ben piazzate e largamente fornite di munizioni, con una carica da parata in terreno scoperto. Forse vuol essere cacciato via per lasciare il posto al figlio: riteniamo debba essere riuscito nel suo intento. (*j. c.*).

La regìa

Una buona, onesta regìa, senza uno sprazzo di genialità, senza un momento di distacco, senza un rilievo. Hathaway non ha profuso risorse di intelligenza in questo film che corre liscio dal principio alla fine (e questo sarebbe un merito) ma che non riesce a dare in nessun momento quella sorpresa, quella impressione, quell'effetto nel più lato senso della parola, che proviene esclusivamente dal regista (e questo non è un merito). Non appare in nessun

momento la tragedia. Anche quando i tre ufficiali vanno alla tortura, anche quando tornano dalla tortura, tutto è lisciato, pettinato, impomatato: lo schermo non riesce a riflettere la sofferenza, che avrebbe fatto risaltare l'eroismo, non risente lo strazio delle carni umane, a tal punto che si stenta a credere ad un supplizio reale e si ha piuttosto l'impressione di uno scherzo di cattivo gusto. Quelle urla di Stone fuori campo non fanno rabbrividire: non sappiamo che cosa succede dietro quella porta. Ne abbiamo un'idea così imprecisa che possiamo ascoltare a cuor leggero le grida del ragazzo, il quale, d'altronde, non è riuscito mai ad essere così simpatico, pur nella sua debolezza, da inserirsi nel cuore del pubblico.

Così il caldo, così l'India, così il mistero di Tania. Tutti elementi più detti che sentiti; in nessun momento esplorati internamente e rivissuti dalla macchina.

La regìa s'è tenuta sempre al di fuori delle cose: tutta esterna e fluida, di quella fluidità che viene soltanto dal non approfondire la materia, dal considerare i fatti a fior di pelle. Il conflitto fra lo squadrone e i ribelli del fortino perde, a causa di questa esteriorità, ogni sostanza drammatica e in conseguenza molta parte del suo possifiile valore spettacolare. Nella caccia al cinghiale tutti affermano che il cinghiale ferito e non morto costituisce un grave pericolo: tutti lo giurano, meno il regista che sembra essere il solo ad ignorarlo.

Là dove Hathaway riesce a mantenersi nei limiti di una elegante sobrietà è, invece, nelle scherzose liti degli ufficiali, nel giuoco di frecciate di Forsythe e Mc Carty. Poca cosa per un film che avrebbe dovuto essere eroico e, per difetto di regista, non è riuscito che ad essere stilistico. (*j. c.*).

La recitazione

Ecco un tipico esempio di recitazione americana media. Nessuno si stupirà se noi preferiamo il Gary Cooper di « Mr. Deeds »; mentre preferiamo invece questo Franchot Tone a quello del « Bounty ». C'è equilibrio.

Spontaneità assoluta, anche nella Burke che si trova alle prese con una parte di donna fatale quanto mai falsa e manierata, anche nello Standing, costretto ad una durezza che egli tempera con la sua bonomia di buona marca, seppure prettamente fisica. Dietro a questa spontaneità un « mestiere » di primo ordine che non cerca nella recitazione risorse espressive ma si limita a far luogo ad una naturalezza istintiva.

I due migliori elementi del film sono senza dubbio Franchot Tone e Richard Cromwell: il primo ha trovato nella linea di eleganza « nonchalante » che gli è propria un accento particolarmente fine, senza per questo cadere in una stilizzazione che avrebbe stonato in un ambiente che pretende ad un realismo almeno formale; il secondo ha dato a quella sperduta ingenuità della sua parte un senso di giovanilità stupida, tutta acerba di adolescenza, che giustifica i suoi errori e fa perdonare le sue debolezze. Quanto a Gary Cooper si limita a fare quello che gli dicono, senza metterci troppa convinzione: si ha l'impressione che egli reciti con la coscienza di essere su di un fondale, adeguandosi al fondale. Con questo non si vuol dire che non reciti egualmente bene.

Ricordiamo anche Aubrey Smith, sebbene non ci sia nulla di particolare da segnalare nella sua recitazione. Lo ricordiamo per notare che, se è vero che gli americani possiedono un fondo indiscutibile di buoni attori di primo e secondo piano,

quando si passa nel campo dei generici ci si accorge subito che gli « album » di Hollywood vanno restringendosi. Aubrey Smith lo troviamo da anni in infinite parti di carattere che vanno dal vecchio aristocratico al maggiore Hamilton; è sempre eguale, sempre egualmente « preparato », immancabilmente dotato della stessa recitazione. Come lui altri infiniti generici di primo piano, quasi attori, sono continuamente in scena, ad ogni film, con lo stesso ruolo fisso. Il che finisce per creare una maledetta monotonia di tipi e quando si entra a metà spettacolo, con quelle faccie che si son viste già centinaia di volte, ci si domanda se il film sia veramente nuovo o non sia una ripresa di qualche vecchissima opera dimenticata. Senza contare il fatto che questa specializzazione monocorde e fissa, questa macchina da tipi che è il « Central casting », finisce per originare una uniformità di caratteri che fa del popolo che si agita nei film americani un popolo di individui fissi, senza quella fondamentale varietà psicologica che è caratteristica umana.

E tutto questo è opportuno rilevarlo anche per mettere in guardia i produttori italiani da un errore simile che si potrebbe produrre in avvenire: la tendenza a sfruttare commercialmente un determinato attore in quella determinata parte nella quale ha avuto successo è troppo naturale perchè essa non abbia a verificarsi anche in Italia. Ma come tutte le tendenze commerciali e soltanto commerciali della cinematografia, essa non è razionale che fino ad un certo punto: oltre il quale diviene anticommerciale.

Noi abbiamo, per fortuna, una larghissima serie di caratteristi, uomini e donne, tutti eccellenti, tutti diversi, tutti capaci di ottimo rendimento nelle rispettive parti. Non è quindi il caso di cristallizzarsi su quei pochissimi nomi (una decina in tutto) che sono attualmente in uso nella nostra cinematografia. Scavare a fondo nella vasta serie di tipi che ci vengono dalla vecchia cinematografia italiana, dal teatro di prosa, dal meraviglioso teatro dialettale che tanti eccellenti tipi ha fornito alla scena italiana, significherà allargare moltissimo il campo delle possibilità della nostra cinematografia e, chissà, domani far saltar fuori da questi gruppi di caratteristi, una Mary Dressler, un Wallace Beery, forse anche un William Roger. Certamente moltissimi Aubrey Smith (*j. c.*).

La fotografia

La parte fotografica del film non presenta nulla di notevole.

L'operatore non ha saputo rendere l'atmosfera di un paese quasi tropicale, non è riuscito a dare la sensazione del caldo e della luce.

La fotografia, un po' troppo morbida, non è adatta: ma è stato, forse, adottato questo tipo per mascherare meglio i vari fondi artificiali e la scenografia non molto accurata. Presa a sè, la fotografia degli interni è buona, se si eccettua il ripetersi un po' monotono degli effetti di griglia. (*g. v.*).

La Musica

La musica dei *Lancieri del Bengala* è di nessun interesse. Del resto il film stesso, di natura avventurosa e con molto dialogo, consentiva ben poco alla musica. Ma quel poco poteva essere di migliore qualità e di maggiore carattere.

Il film inizia con uno dei soliti preludi anonimi senza capo nè coda, dove uno squillo di tromba e poche battute di colore orientale vorrebbero darci l'ambiente. In questo inizio c'era da inquadrare musicalmente un « totale » ove il popolo prega, crean-

do un effetto, ma ciò è sfuggito al musicista.

Dopo una buffa esercitazione di cavalleria a tempo di ballo (che fantasia hanno questi rifugiati-musicisti del cinematografo!) tutta la parte nel palazzo del Maraja si prestava a creare musicalmente un'atmosfera molle e profumata in contrasto con la vita rude e ariosa del campo. Ma anche questo passaggio è completamente mancato, e timbricamente ha il suono dell'orchestra moderna e numerosa, con abbondante accompagnamento di tamburello. La partenza dello squadrone per la caccia è « muta », e qui mi sembra che la musica ci volesse. Soltanto il finale è a posto. Quella specie di parafrasi dell'Inno Inglese commenta con efficacia la consegna delle medaglie e chiude con commossa solennità il film.

Strano a dirsi per un film americano: il mixage è cattivo. (*a. ve.*).

La scenografia

Sono certo che gli interni dei « bungalow » degli ufficiali dei « Lancieri del Bengala » sono stati accuratamente rilevati dal vero, prima di allestire le scene per il film: un sovraintendente militare ha curato di certo la ricostruzione e l'arredamento: i trofei di caccia, gli staffili, le selle, le armi, i divani, le poltrone, i bagni, fino ai sifoni del seltz, tutto deve avere rigorosamente autenticato e controllato; gli esterni, le scuderie, il campo di manovra, tutto è stato riprodotto con documentata e dotta precisione; ma tutto è talmente lontano dal darci una qualsiasi sensazione di atmosfera, tutto rimane talmente e tipicamente Made in U. S. A., che lo spettatore potrà avere al massimo l'impressione di trovarsi nel padiglione dell'India Inglese (Sezione Esercito) dell'esposizione di Los Angeles.

E questo non perchè manchi il colore locale, anzi tutt'altro: è appunto perchè non c'è un angolo dove non ve ne sia: e tutto questo è così lontano dalla mentalità de l'inglese, che riesce sempre a stabilire la sua « home » come se fosse in Inghilterra, dovunque si trovi.

Fatte tre settimane di marcia nella jungla indiana o nel velt africano, troveremo probabilmente una camera tappezzata di chinz, con le stampe delle diligenze e delle caccie appese a i muri, e le maioliche brune del Royal Dulton, e, magari il caminetto di mattoni scarlati scritti di candida calce... tutta la atmosfera della vecchia Inghilterra, che ogni cittadino del Regno Unito, funzionario o ufficiale, commerciante o diplomatico, riesce a trasportare intatta dal polo all'equatore.

L'inglese manca assolutamente di mimetismo: e questa sua impermeabilità a le forze di assorbimento dell'ambiente è il più solido pilastro de l'Impero.

I muri intonacati grossolanamente, gli archi bassi, e le finestre munite delle persiane a stecche che velano un sole che non si sente, il panka che il servo indigeno agita per mitigare un calore al quale non si crede, ci ricordano assai più i locali dei golfs clubs californiani, o le cabine dei circoli di polo americani, che non l'atmosfera Kiplinghiana che cerchiamo inutilmente ne le camere degli ufficiali dei « Lancieri del Bengala ».

Lo stesso si può dire per il palazzo de l'ospitale Rajah, o ne la reggia insidiosa de l'Emiro; qui poi l'insieme rasenta (e qualche volta ci cade in pieno) lo stile di pessimo gusto, de l'oriente dei bagni pubblici o stabilimento termale, caro a gli scenografi americani.

Le architetture più sovraccariche e dolciastre, i partiti decorativi più vieti e banali vengono ammaniti su queste scene con prodigalità regale; c'è persino, ad un certo momento,

e precisamente nella scena del pranzo che precederà il supplizio, dove i tre ufficiali siedono a tavola con il perfido Emiro e la sua affascinante maliarda, in cui il regista, vedendosi incontro un muro di zucchero filato in mezzo al quale si apre una porta circolare, non ha saputo resistere a la tentazione di inquadrarvi dentro, tipo aureola, il capo del subdolo sovranetto Afgano, munito di tutti gli immancabili attributi, quali il classico turbantino di seta bianca, con asprì e tortiglioni di perle scintillanti.

Il fortino afgano è costruito in mezzo a quegli strani elementi che un compromesso internazionale-cinematografico battezza col nome di rocce: questo compromesso, per accordo speciale, comprende pure le caverne e le montagnole dei giardini zoologici, i presepi, e le grotte che accolgono nei silenziosi orti dei monasteri le immagini de la Madonna di Lourdes; ma di queste strane formazioni, ignote a la geologia, gli scenografi cinematografici di tutto il mondo si servono ancora, come se ne sono serviti sempre, con impressionante disinvoltura, anche se, ne la scena seguente o ne la precedente, lo schermo ci mostra gli aspri scheggioni taglienti di inequivocabile realtà de le rupi del Gran Cañon del Colorado o de le Dolomiti!

Misteri della tradizione, che si deve collegare, in questo caso, con una diretta genealogia, a la dura pietra del carcere del Mefistofele, o a la roccia sottomarina di Loreley, de la scena lirica.

Per le scene di montagna la questione atmosfera prende un aspetto più acuto; io non conosco le gole scoscese che circondano il celebre passo di Khyher, ma, quando mi sono trovato dinnanzi a gli occhi gli scenari montuosi in cui caricano con foga magnifica i barbuti lancieri « sowar », o le macchie cespugliose fra le quali i « gentlemen and officers » corrono il pig-stiking, nel mio cuore si sono riaffacciate — care e rimpiante — le scene di cui si era beata la mia fanciullezza entusiasta.... Fra quelle gole e fra quelle macchie, io avevo visto cavalcare William S. Hart contro i desperados ed i vaqueros del Nuovo Messico, avevo, palpitando, seguito la diligenza, i cui cavalli imbizzarriti, erano opportunamente fermati dalla mano di acciaio di Hoot Gibson, e avevo visto scalpitare Tony, il celebre e generoso destriero di Tom Mix: e i feroci Patani, i flemmatici ed eroici ufficiali di Sua Maestà Britannica, e i « ressaldar » pittoreschi de i Lancieri del Bengala, mi sembravano degli intrusi in quel mondo noto, che mi faceva tornare a la memoria con troppa precisione, i Western ingenui e romantici che avevano abbelliti ed esaltati i sogni avventurosi de la mia infanzia.

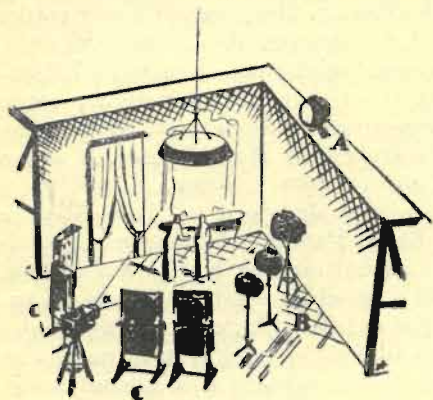
Ed è così che una frase mi viene spontanea, troppo amara forse per esser solo una freddura: nei film americani, da vent'anni a questa parte, attori diversi, ma luoghi comuni.

(*v. n. n.*)

La scenotecnica

Anche dal punto di vista tecnico questo film che all'estero è stato battuto come un supercolosso e che, fortunatamente, in Italia è stato ridotto a più esatte proporzioni, non presenta caratteri di particolare rilievo. L'illuminazione degli interni è ancora convenzionale in gran parte del film, sebbene l'uso di una illuminazione di tipo Hill abbia giovato al raggiungimento di un certo carattere e di una certa forza plastica in taluni quadri e particolarmente negli interni delle tende.

Come è noto il tipo di illuminazione che va sotto il nome di Hill è caratterizzato da una maggiore luce posta verso il basso, all'altezza della

scena, invece che nell'alto. I riflettori (vedi figura) sono portati dai praticabili stabiliti lungo il perimetro della scena (A) in basso (B) e ridotti, quindi, di numero. Delle luci diffuse (C) sono poste ai lati della macchina convergendo sulla scena.

I risultati di questa illuminazione sono i seguenti: è abolita la luce aureolata dall'alto, caratteristica principale della illuminazione tipo « cinema »; si ottiene un maggiore rilievo ed una più perfetta plasticità della fotografia che prende volume escludendo inutili particolari; le decorazioni appaiono più basse e poco illuminate il che contribuisce a mettere in rilievo per virtù di contrasto i giuochi luminosi dei primi piani. Naturalmente questo genere di illuminazione non è possibile che in ambienti piccoli e nei quali non sia necessaria molta luce, inoltre non è attuabile in quegli ambienti che per il loro speciale carattere richiedano una illuminazione diffusa e di estensione ambientale. Giudiziosamente il sistema è stato impiegato qui particolarmente negli interni di tende: il che ha permesso di raggiungere effetti di forza plastica, in particolar modo per taluni primi piani, effetti che non molti altri film del genere possono vantare.

Ma se si va a considerare nei particolari l'illuminazione stessa, ecco apparire la convenzionalità che si traduce in pennellatine di luce, in tocchi che vorrebbero essere cromatici e volumetrici e non arrivano ad essere altro che falsi e manierati.

Così talune scene che hanno mandato in visibilio i nostri esteti (quelli che conservano le cartoline al bromuro delle montagne Svizzere) sono in realtà di una banalità e di una leziosità veramente stucchevoli. Vedi i quadri del colonnello con i due ufficiali, e quello dei due ufficiali con il maggiore, dove spotts supplementari incrociano da tutte le parti risultando una illuminazione tutta a pennellatine di luce qui e là, senza punti di riferimento, leziosa e senza sapore. Con minori mezzi, senza dubbio, ma con maggiore senso d'arte, la illuminazione italiana non cade in queste deformazioni.

E' anche da notare che in questo film si sono perduti una serie di effetti che potevano contribuire dal lato tecnico a dare rilievo al film. Quali risultati non si potevano trarre da quella grande parete traforata contro cui è seduto il Maharaja? Che effetti non si potevano trovare nelle brevi scene notturne? (*a. va.*).

La versione italiana

L'interpretazione è stata ottima quasi sempre: a voler essere « pignoli » si può notare che il Costa (Gary Cooper) è talvolta leggermente artificioso e che il Ruffini (Franchot Tone) non ha tutta quella disinvolta eleganza di recitazione che è pregio dell'originale. Ma in compenso il Marcacci (Richard Cromwell) ha almeno tanta spontaneità e freschezza quanto l'attore stesso e il Ferrari e il Cristina (Guy Standing e Aubrey Smith) danno alla loro interpretazione una solidità costruttiva piena di carattere.

I dialoghi sono tradotti con abilità senza perdere il gusto dell'originale. (*j. c.*).

SOTTO DUE BANDIERE
(UNDER TWO FLAGS)

Origine: Americano - *Produzione*: 20th Century-Fox - *Regista*: Frank Lloyd - *Sceneggiatura*: W. P. Lipscomb - *Interpreti*: Claudette Colbert, Ronald Colman, Victor Mc Laglen, Rosalind Russel, Gregory Ratoff, Nigel Bruce, C. Henry Gordon - *Operatore*: Ernest Palmer - *Fonico*: Joseph Aiken - *Musica*: Louis Silvers - *Doppiaggio*: Vittorio Malpassuti - *Distribuzione*: Fox-20th Century.

Il film si svolge in Africa: ed è tipico per il vizio, già denunciato, della cinematografia americana di fare tutto a Hollywood. Senonchè dopo la serie di lavori che si sono visti in questi ultimi tempi, dove l'Africa è rappresentata nella sua reale crudezza, il falso di questo film scoppia da tutti i pori. La Colbert e Colman non sono qui all'altezza dello loro fama. La responsabilità molto probabilmente va imputata al regista.

Ma particolari rilievi vanno fatti, a proposito di questo film, circa una scena che ha provocato un ingiustificato entusiasmo in taluni critici italiani: la scena della battaglia.

Questa battaglia, ad esaminarla con appena un po' di serietà, risulta pienamente errata come concezione:

1) Gli arabi, infatti, combattono nascosti: non si esibiscono in pittoreschi profili sul dorso delle dune sciorinando i baraccani e dando spettacolo di equitazione, insistendo fino alla noia in passaggi ed esibizioni al galoppo, che direttamente derivano dalle grandi galoppate di pellirosse intorno ai carri dei pionieri nei vecchi « western » americani.

2) Un battaglione che marcia senza avanguardia e senza misura di sicurezza ai lati ed in coda, in zona nemica e su un terreno così infido e misterioso come il deserto, va al macello; e se lo merita pienamente.

3) Questi arabi hanno una strana concezione della tattica di guerra, tanto insistono in un bestiale attacco frontale diurno, contrariamente alle leggi proprie della loro specialissima guerra, che è fatta, come sanno tutti, di imboscate, agguati, ecc. Domandarne notizia ai francesi che hanno combattuto nel Riff. Quanto a noi basterebbe il ricordo tragico e glorioso della colonna Brighenti.

4) Questi arabi sono affetti da mania suicida: se così non fosse non si spiegherebbe affatto il loro insistere a « carosellare » sotto il tiro delle mitragliatrici, offrendosi in pieno come bersagli da fiera ai mitraglieri, e soltanto con l'evidente (troppo evidente!) scopo di far piacere all'obbiettivo.

Tutti questi elementi che fanno della battaglia di « Sotto due bandiere » una battaglia puramente retorica, falsa, di maniera, oleografica, una battaglia da teatraccio popolare, sono interamente sfuggiti a taluni critici i quali sono andati in brodo di giuggiole per questa scena ed hanno elevato ditirambi all'abilità del regista, alla bellezza della ripresa, alla magnificenza della scena. È vero, e anche questo è da notare, che la maggior parte degli stessi critici si è appena accorta delle battaglie che si combattono in « Scarpe al sole », classiche azioni di montagna che hanno meravigliato l'estero per la perfezione e la veridicità della loro ripresa; ha trovato insufficiente lo scontro di « Squadrone bianco », episodio di guerriglia coloniale realizzato con assoluta perfezione di realtà tecnico-tattica e spettacolare-emotiva; non ha posto in rilievo la battaglia de « Il grande appello » che ha entusiasmato gli stessi combattenti dell'A. O., ottenendo la piena approvazione per la perfetta quanto difficile realizzazione e per la sua grandiosità spettacolare che non rinunzia in nulla alla verità, pur raggiungendo egualmente effetti artistici di grande bellezza e magnifico rilievo cinematografico.

Ma questo è, purtroppo, costume di certi critici cinematografici improvvisati di scorgere con estrema facilità il bello dei film stranieri (anche dove non c'è) e di non saper discernere in nessun modo il bello nei film italiani (anche dove c'è). E non è costume da sbrigarsi in due parole e in questa sede. Ci torneremo sopra con esempi probatorii che serviranno a mettere ancor più in luce l'opera di coloro che,

invece, sanno tenere il giusto equilibrio obbiettivo di fronte ai film esteri e sanno rilevare non soltanto i difetti ma anche i pregi che si trovano nelle opere della cinematografia nazionale.

ALLEGRIA
(ALLOTRIA)

Origine: Tedesco - *Produzione*: Cine-Allianz - *Regista*: Willy Forst - *Soggetto e sceneggiatura*: Willy Forst e Yocher Huth. - *Interpreti*: Jenny Yugo, Renate Muller, Keinz Ruhmann, Adolf Vohlbruck, Hilde Hildebrand - *Scenografo*: Werner Schlichting - *Operatore*: Ted Pahle, Werner Bohne - *Fonico*: Carl Beker, Reinhardt - *Doppiaggio*: Guido Cantini - *Distribuzione*: Sangraf - *Direttore di produzione*: Fritz Klotsch - *Musica*: Peter Kreuder.

Che Willy Forst, regista fra i più in voga dell'Europa attuale, si pieghi a mettere in scena una commediola così priva di originalità e di carattere, così povera di fantasia, così disossata, ci stupisce. E più ancora ci stupisce l'idea che egli abbia partecipato al soggetto ed alla sceneggiatura di « Allegria ».

A meno che nella sceneggiatura non si debba vedere la sua mano in quei gag che sfruttano, senza peraltro rinnovarli, dai tempi oramai un po' lontani di Meliès, dei mezzi meccanici del cinema (come il rallentamento e il giro inverso) o dei mezzi puramente scenografici (come la sproporzione crescente) o dei mezzi ottici (come la triplice impressione) a fini comici. Nel qual caso la modernità del regista sarebbe assai discutibile.

Comunque il film riesce a divertire il pubblico. Ma anche « Mr. Deeds goes to town » riesce a divertire il pubblico. Nessuno si inquieterà se noi preferiamo Frank Capra a Willy Forst.

Il doppiaggio non è brillante. Le parti meglio riuscite sono quelle del Vohlbruck e della Hildebrand: recitata, quest'ultima, in italiano, con una gustosa caricatura del « birignao » teatrale della vecchia attrice mancata che è il carattere del personaggio.

LA TRAGEDIA DEL BOUNTY
(MUTINY ON THE BOUNTY)

Origine: Americano - *Produzione*: Metro-Goldwyn-Mayer - *Regista*: Frank Lloyd - *Direttore di produzione*: Albert Lewin - *Soggetto*: Charles Nordhoff e Frances Norman Hall (dal libro omonimo) - *Sceneggiatura*: Talbots Jenning, Jules Furthman, Carey Wilson - *Interpreti*: Charles Laughton, Clark Gable, Franchot Tone - *Operatore*: Arthur Edeson - *Commento sonoro*: Herbert Stothart - *Scenografo*: Cedric Gibbons - *Distribuzione*: Metro-Goldwyn-Mayer - *Doppiaggio*: Metro-Goldwyn-Mayer.

Un film farraginoso; facili effetti di commozione per il pubblico, diversità di elementi spettacolari, larghezza indiscutibile di mezzi, recitazione quasi perfetta di tutti gli attori (e specialmente da parte di Laughton, mattatore, ma misurato in pari tempo) ne hanno fatto un'opera di meritato successo. Dal punto di vista artistico c'è poco o nulla da dire: perchè il film non riesce a convincere. Sa di fondale teatrale. Anche nelle scene di mare, piene di suggestione per dei magnifici esterni saporitissimi, a tratti si ha l'impressione che di sotto i flutti debbano spuntare i servi di scena che muovono le onde. Il che sembra contrastare con quanto s'è detto della bellezza degli esterni: e non contrasta, poichè gli esterni sono belli e suggestivi fino a che non vi si recita dentro.

Buono il doppiaggio, seppur così chiaramente *teatrale*, così pienamente recitato, senza un attimo di sciatteria discorsiva, che basterebbe da solo a dare questo senso di « scena » che toglie effetto al film.

Quanto alla tempesta, che passa per una grande sequenza, preferiamo come espressività quella degli « Ammutinati dell'Elsinore ». Più umana, e non meno irosa.

CAPITAN GENNAIO
(CAPTAIN JANUARY)

Origine: Americano - *Produzione*: Fox-20th Century - *Regista*: David Butler - *Interpreti*: Shirley Temple, Guy Kibbee, Slim Summerville, June Lang, Buddy Ebsen, Sara Haden, Jane Darwell - *Soggetto*: E. Richards - *Sceneggiatura*: E. Richards, Sam Hellman - *Operatore*: John

Seitz - *Fonico*: Arthur Von Kirbach - *Musiche* di Lew Pollack, Sidney D. Michell - *Riduzione italiana*: Vittorio Malpassuti - *Distribuzione*: Fox-20th Century.

Gli americani decisamente vogliono togliere al pubblico il gusto del paesaggio e cominciano a dimenticare di quale realismo deve essere fatto il cinematografo. In troppi film tutto è creato negli stabilimenti e sa di tanfo e di chiuso. Nell'ultimo film di Shirley Temple, « Capitan Gennaio », tutto fa presupporre e presentire il mare: il titolo; il fatto che l'azione si svolge in un faro; i dialoghi, durante i quali non si parla che di navigazione; gli ordigni nautici coi quali si trastullano gli attori. E il mare nel film non c'è, perchè, per riprenderlo, bisognava uscire dai teatri.

I gag del film sono costituiti da un numero di varietà e da un numero da fiera, assai mediocri. La sequenza della scuola è vecchia e stantia, e noi l'abbiamo conosciuta in forma molto migliore, da Pinocchio a Massinelli. Shirley Temple è sempre la stessa piccola bambina ammaestrata, con contorno di due vecchi scocciatori e di una specie di ispettrice scolastica insopportabile. Se per far vivere Shirley Temple è necessario creare una figura odiosa e stupida come quest'ultima, c'è da augurarsi che la bimbetta cresca al più presto...

Eppure c'è stato chi di questo film ha fatto l'apologia e lo ha additato, ammonitore, ai cineasti italiani.

MISSIONE PERICOLOSA

(Seine offizielle Frau)

Origine: Tedesco - *Produzione*: Tobis (metri 1860) - *Regista*: Erich Waschneck - *Soggetto*: dal romanzo « Escapade » di R. H. Savage - *Sceneggiatura*: R. Meyer, C. T. Echtermeice - *Interpreti*: Renate Muller, George Alexander, Walter Frank, Grete Weiser, Paula Denk, Herald Paulsen - *Operatore*: Friedel Behn-Grund - *Musica*: Kurt Schröder - *Riduzione italiana*: Gustavo Briareo - *Distribuzione*: E. N. I. C.

Il titolo dice tutto e guai a raccontare l'intreccio altrimenti si perde l'unico elemento di interesse per il pubblico. Da *Oro* a *Il segreto dei candelabri* l'atteggiamento migliore di fronte a questi film è la riservatezza.

FINALMENTE UNA DONNA

(Petit coat fever)

Origine: Americano - *Produzione*: Metro-Goldwyn-Mayer - *Regista*: George Fitzmaurice - *Direttore di produzione*: Frank Davis - *Soggetto*: Mark Reed (da una commedia di) - *Sceneggiatura*: Harold Goldman - *Interpreti*: Robert Montgomery, Myrna Loy, Reginald Owen - *Scenografo*: Cedric Gibbons - *Operatore*: Ernest Hallen - *Commento sonoro*: William Axt - *Distribuzione*: Metro-Goldwyn-Mayer - *Doppiaggio*: Metro-Goldwyn-Mayer.

Sebbene questa commedia non sia all'altezza di *Accadde una notte* o di *È arrivata la felicità*, due di quelle felici e quasi perfette creazioni con cui la cinematografia americana esce dal decoroso e medio tono della produzione commerciale, anche questo lavoro non è privo di garbo e di brio. Robert Montgomery e Myrna Loy hanno fatto di tutto per far fare una bella figura al regista Fitzmaurice e non ci sono del tutto riusciti.

DIFENDO IL MIO AMORE

(Secret interlude)

Origine: Americano - *Produzione*: Fox-20th Century - *Regista*: Roy Del Ruth - *Soggetto*: Cleves Kinkead - *Sceneggiatura*: Gene Markey - *Operatore*: Peverell Marley - *Fonico*: Eugene Grossman - *Interpreti*: Robert Taylor, Loretta Young, Patsy Kelly, Basil Rathbone, Marjorie Gateson - *Riduzione italiana*: Vittorio Malpassuti - *Distribuzione*: Fox-20th Century.

È un film che abbiamo visto ma del quale non ricordiamo altro che la faccetta di Loretta Young così come è sempre stata sullo schermo da che lavora per il cinematografo. Se si parlasse di tutti i film come questo i quaderni dovrebbero essere di almeno trecento pagine mensili.

« AVE MARIA »

(Ave Maria)

Origine: Tedesco - *Produzione*: Italo-Film-Germania - *Regista*: Johannes Riemann - *Soggetto*: Georg C. Klaren - *Interpre-*

ti: Beniamino Gigli, Kate Von Nagy, - *Operatore*: Bruno Mondi - *Musica*: Alois Melichor - *Riduzione italiana*: Gian Bistolfi - *Distribuzione*: E. N. I. C.

Allo stesso genere di « Vivere » appartiene « Ave Maria ». Sebbene Schipa non sia l'ideale dell'attore però dobbiamo riconoscere che Gigli è meno fotogenico. Film commerciale come tanti altri del genere.

VIVERE

Origine: Italiano - *Produzione*: A.P.P.I.A. Film - *Soggetto*: Amleto Palermi - *Sceneggiatura*: Guido Brignone - *Regista*: Guido Brignone - *Interpreti*: Tito Schipa, Caterina Boratto, Nino Besozzi, Paola Borboni - *Operatore*: Otello Martelli - *Registrazione*: Tobis - *Direttore musicale*: Domenico Savino - *Musiche di*: Cilea, Donizetti, Scarlatti, Bixio, Cortopassi, Giannini, Schipa - *Scenografo*: Sansone - *Distribuzione*: Metro-Goldwyn-Mayer - *Direttori di produzione*: Livio Pavanelli - Carlo Bugiani.

Un film fatto per sfruttare sullo schermo la bella voce di Tito Schipa. Regìa e sceneggiatura lasciano a desiderare. Buona la fotografia e particolarmente la registrazione sonora. Caterina Boratto, nuova recluta dello schermo, ha forse delle possibilità se meglio utilizzata. La vicenda è convenzionale. Il carattere commerciale del lavoro è dimostrato anche dal fatto che la Metro-Goldwyn-Mayer ne ha preso la distribuzione.

L'UOMO CHE SORRIDE

Origine: Italiano - *Produzione*: E. I. A. Amato (m. 2280) - *Regista*: Mario Mattoli - *Soggetto*: A. De Benedetti, Luigi Bonelli - *Sceneggiatura*: A. De Benedetti, Bonelli, Mattoli - *Interpreti*: Vittorio De Sica, Assia Noris, Enrico Viarisio, Umberto Melnati - *Scenografo*: Guido Fiorini - *Operatore*: Gallea - *Fonico*: Muller - *Musica*: Bixio.

Narra la storia di una giovinetta bisbetica (Assia Noris) domata dal tranquillo e furbo sorriso di un giovane industriale (Vittorio De Sica). Commedia senza pretese ma piacevole e scorrevole nella quale particolarmente l'Assia Noris, il Viarisio e il De Sica rappresentano con un certo garbo la loro parte. Il Melnati egregiamente.

L'HISTOIRE D'UN PIERROT

Origine: Italiano (1913) - *Casa produttrice*: Italica Ars - *Stabilimento*: Celio Film - *Soggetto*: Tratto dalla pantomima omonima di Fernand Beisssier - *Regista*: Baldassare Negroni - *Interpreti*: Francesca Bertini (Pierrot), Leda Gys (Louisette), Elvira Radaelli (Fifine), Emilio Ghione (Pochinet), Amedeo Ciaffi (Julot) - *Operatore*: Giorgio Ricci - *Commento musicale*: Maestro Mario Costa.

Il 1913 e il Cinema

Quest'anno non può essere considerato preistorico nei confronti del cinema d'arte che ha già compiuto, in Europa, la conquista dei suoi mezzi tipici. Già si sono realizzate in Italia molte comiche a base di inseguimenti e capitomboli (Kri-Kri, Polidor) e in quell'anno inizia la sua carriera cinematografica Charlot e cominciano a volare le prime torte di panna. Nel 1911 erano già stati prodotti dalla Nordisk Film di Copenaghen « l'Abisso » e « Alla porta del carcere » (Ved Fengslets Port) con A. Psilander e con la grande attrice Asta Nielsen la cui arte dovrà essere studiata a parte per integrare la breve, acuta rievocazione fattane da Béla Balàzs nella sua *drammaturgia del film*: « Der sichtbare Mensch » (1925. Halle, Wilhelm Knapp; pagina 160-167). Ed è già nata, in sostanza, una netta differenziazione tra la recitazione teatrale e quella cinema-

tografica. In Italia Guazzoni ha già (1912) realizzato il primo *mammut* dello schermo con il « Quo vadis? » e Nino Martoglio, con «Sperduti nel buio » (1912), ha già dato un saggio di stupendo realismo cinematografico (cfr. U. Barbaro. Un film italiano di un quarto di secolo fa. In « Scenario », novembre 1936-xv). In Francia, Mercanton ha realizzato (1912) « Elisabetta regina d'Inghilterra » con Sarah Bernhardt che, se, da un punto di vista cinematografico, non rappresenta nessuna conquista vera e propria, ha un grande risultato pratico: quel film, diventa un pozzo d'oro per Adolph Zukor, e lo induce a iniziare una produzione propria. Nel 1913 S. Kleine diffonde in America il « Quo vadis? » e spetta così agli italiani « d'imposer enfin aux Américains la formule qui allait les sortir de leur Moyen Age » (Bardèche et Brasillach. - Hist. du Cinema. Paris 1935, pag. 78).

All'Itala di Torino comincia in quell'anno la lavorazione di « Cabiria » su soggetto di G. d'Annunzio e con la regìa dell'ing. Pastrone, e in America D. W. Griffith, alla Biograph, già sogna un suo « Quo vadis? », realizza una « Giuditta » e, nell'ottobre (1913), passa alla Montréal Film dove dirigerà poi la « Battaglia dei sessi » con G. Bancroft. A Roma frattanto, negli stabilimenti della Celio Film, al Giardino Zoologico, il Conte Baldassarre Negroni, realizza l'« Histoire d'un pierrot », film sotto molti aspetti interessante e che, per quanto ogni menzione ne sia stata omessa dagli storici della Cinematografia, merita un esame meno distratto e affrettato di quelli che è malvezzo diffuso dedicare alle cose del Cinema.

La Celio Film

La Società Celio Film, produttrice dell'« Histoire d'un Pierrot », fu costituita il 15 maggio 1912 con un capitale versato di Lit. 100.000 e azioni di Lit. 25. Ne furono fondatori l'Avv. Giovacchino Mecheri, che tanta parte doveva avere, in seguito, nell'Industria Cinematografica Italiana, e il Direttore artistico Conte Baldassarre Negroni che è oggi uno degli Ispettori di Produzione del Consorzio « Scipione l'Africano ». Il primo apportò un capitale di 25.000 lire, il secondo la sua opera. Nella ricerca del terreno adatto alla creazione del futuro Stabilimento, essi trovarono la villa del Marchese Roccagiovane: questi si interessò all'affare ed entrò con i fondatori a far parte della Società. La Celio iniziò la sua produzione con due film, di corto metraggio (200-300 metri), girati all'aperto in tre soli giorni di lavorazione: « Il pappagallo della zia Berta » e « Idillio tragico ». Ne erano interpreti Francesca Bertini, Emilio Ghione, Alberto Collo, Gemma De Ferrari e Angelo Gallina che funzionava anche da segretario della compagnia. I due film furono venduti alla Società Ambrosio di Torino, e la produzione della Celio prese un ritmo intenso e regolare sotto la direzione del Conte Negroni e fece ottimi affari. Tanto che ben presto la Cines venne nella deliberazione di rilevarla, come avvenne infatti nell'agosto 1913.

Ormai filiale della Cines, la Celio Film continuò a produrre attivissimamente con vari registi, finchè, nel 1919, passò a far parte dell'U. C. I. (Unione Cinematografica Italia) di cui seguì le sorti.

Tra i molti film prodotti dalla Celio, oltre a quelli del suo breve periodo di indipendenza, cui accennerò più oltre trattando del Conte Negroni, debbono esser ricordati almeno i posteriori « Ananke » (1916 con D. Jacobini), « L'amazzone mascherata » e « Il cerchio nero », interpretati da Emilio Ghione, « Mentre il pubblico ride » (1919, con Petro-

lini e la regia di Mario Bonnard) e « Le rouge et le noir » (1920 diretto e interpretato da Bonnard).

Il Direttore Artistico

Prima di passare ad un'analisi dell'« Histoire d'un Pierrot » mi sia lecito continuare un po' questa modesta opera di filologia storica nei confronti della figura e dell'attività del Conte Negroni, colla speranza che essa possa giovare a qualche futuro critico meno sfarfallante, meno spiritoso e meno spropositato di quelli che oggi si mettono insieme a buttar giù trafiletti periodici sulle riviste a rotocalco. Negroni nel 1913 non è alle sue prime armi; proveniente dal Collegio Mondragone, laureato in legge e avvocato e agente di cambio, egli non si è improvvisato regista, come vorrebbero fare oggi troppi saputelli, ma ha preferito esordire nel film come operatore di documentari: e come operatore nel 1911 è alla Cines dove diviene poi soggettista e infine direttore artistico. La sua prima produzione come regista è una commediola di 300 metri, girata in una giornata (il che vuol dire, dato che si lavorava allora unicamente con la luce solare, dalle 9 alle 15), in scene già montate per un film di Guazzoni e con gli attori, momentaneamente liberi, Simoneschi e Gemma De Ferrari. La trama ingenua e primitiva di quella vecchia *comica* può dare un'idea dei film di quel periodo, e, oserei dire, non dispiacerebbe ad Achille Campanile: Una moglie annuncia al marito di essere in stato interessante e il marito ha subito pronto il nome per il nascituro: Carlo. La moglie vorrebbe che lo si chiamasse Alberto. Ne sorge una gran lite alla quale si interessano i domestici che, in cucina, parteggiano per l'uno o per l'altro nome e finiscono per litigare anch'essi. Il marito si chiede perchè tanta testardaggine e insistenza su quel nome Alberto, e si ingelosisce. La moglie, offesa, fugge dai suoi dove la lite si riaccende, all'arrivo del marito si fa generale, ed infine si placa alla geniale proposta dei suoceri: il figliuoletto si chiamerà Carlo Alberto.

Altre commedie di quel tempo (i film erano allora, per la maggior parte corti metraggi), furono interpretate da Tontolini, il comico di circo equestre Paul Guillaume, che lavorava col fratello e la cognata e che, in seguito, prese il nome d'arte Polidor.

Prima dell'« Historie d'un Pierrot » Negroni diresse alla Celio « La Maestrina » un film di tre *pizze* e cioè di circa 800 metri (con Francesca Bertini, Alberto Collo, Emilio Ghione, Gemma De Ferrari, Angelo Gallina). Seguirono: « Le due sorelle » con la Monti protagonista femminile e « Lagrime e sorrisi » con Francesca Bertini. Negroni diresse anche il primo film in cui Emilio Ghione apparve in veste di *apache*, « L'anima del Demi-Monde »; il soggetto è, forse il primo, di Augusto Genina che si era presentato alla Celio con un copione nel quale rivelava già le sue attitudini e che, dalla Celio, era stato preso come soggettista. « L'anima del Demi-Monde » è la storia di una *gigolette* che diventa una signora, e fu interpretato da Francesca Bertini

Altri film diretti dal Negroni alla Celio sono: « L'avvoltoio », « La madre », « Tramonto », « Ultimo atout », « L'amazzone mascherata ».

Il 15 gennaio 1914 il Conte Negroni passò alla Milano Film, di cui era allora presidente il Barone Irolli di Robbiata, e che era stata fondata nel 1908.

Alla Milano Film erano direttori artistici Guglielmo Zorzi e già Augusto Genina: Negroni vi girò 14 film, tra cui « La maschera dell'onestà », un soggetto di Renato La

Rocca, interpretato da Hesperia e Livio Pavanelli, « L'amore vigila », « L'ereditiera », « Vizio atavico », (che ebbe un buon successo), « L'ostacolo », « A guardia di una Maestà » e il film di guerra « Nel nido straniero », su soggetto di Renato La Rocca, film che pare abbia fortemente influenzato Lucio d'Ambra per il suo dramma teatrale « Alla frontiera ». E siamo già così alla letteratura influenzata dal cinematografo, fenomeno che si moltiplicherà e assumerà nel tempo sempre più vaste proporzioni. Altre reclute della cinematografia furono, alla Milano Film, la figlia di un farmacista di Massa, Margot Pellegrinetti, lanciata dal futuro marito di Francesca Bertini, Chartier, e Attilio De Virgilis, un ottimo elemento che fu presto costretto a lasciare il cinema perchè affetto dal morbo di Basedof.

È di quel tempo l'aspra critica del Lammi (direttore del giornale « Il film ») al Conte Negroni e alla signora Hesperia per il film « L'ereditiera »: quella critica, che è servita a me per stabilire l'indipendenza almeno, dalla scoperta di Griffith del *primo piano*, se non l'assoluta priorità degli italiani nell'uso di quel formidabile mezzo d'espressione (cfr. « Note » in V. Pudovchin, Film e Fonofilm. Roma, 1935, Ed. d'Italia), sosteneva che l'attrice e il direttore vi apparivano privi di lena e invecchiati e che nel film i « calamai diventavano pozzi e le penne travi ». Pare che ci fosse di mezzo una questione di pubblicità, richiesta e negata, comunque il fatto è sintomatico dell'atteggiamento di certi intellettuali di fronte ai mezzi specifici del cinema: la critica al *primo piano*, infatti, nel 1916, doveva poi rifarla solennemente Goffredo Bellonci nella rivista « Apollon ». Per di più « L'ereditiera » era uscito sette mesi dopo l'ultimo giro di manovella, perchè Negroni aveva concordato di far proiettare il suo film dopo di quello del direttore svizzero Lind per il quale era stato usato uno stesso circo equestre: cosicchè il Negroni ebbe facile gioco a rispondere che il film non poteva, perchè precedente, rappresentare un invecchiarsi, suo o dell'attrice, rispetto ai film lodati dal critico e di fatto posteriori a « L'ereditiera ».

Nel 1915 la guerra fece cessare la produzione della Milano Film e gli stabilimenti di Bovisa vennero affittati. Il Negroni tornò a Roma, trattò una combinazione cinematografica Scaramella-Manetti, e accettò infine la proposta dell'avv. Mecheri di fare un film in concorrenza alla Caesar di Barattolo: « La Signora dalle camelie ». Sono note le discussioni e le polemiche suscitate dai due film tratti dalla stessa opera di Dumas figlio che ha fornito, l'anno scorso ancora, materia all'ultima produzione della Garbo. Il Negroni girò il film in 16 giorni e, esclusa l'interprete (Hesperia), nessuno degli attori seppe quale ne fosse il soggetto: credevano si trattasse di un film di spionaggio e che il titolo dovesse essere « Rugiada di sangue ». Vi lavorarono anche Alberto Collo e Ida Carloni Talli. Il film fu stampato e montato a Torino e, nell'agosto 1915, con qualche mese di anticipo su quello di Francesca Bertini, fu presentato al Cinema Modernissimo di Roma, con grande successo. Il Negroni entrò quindi alla Tiber Film di Roma, dove esistevano *troupes* fisse di lavorazione com'è stato anche di recente ricordato (cfr. V. Pudovchin, op. cit. Note) e come, con maggiori particolari, ha raccontato, nel suo breve e tuttavia utilissimo saggio, Emilio Ghione (E. G.: « Le cinéma italien » in *L'Art Cinématographique*. Paris, Alcan). Ogni direttore faceva, col suo gruppo, sei film all'anno e, tra l'uno e l'altro, qualche lavoro di minore

impegno con Diomira Jacobini che era fuori dei quadri. Ai gruppi Ghione (con Kelly Sambucini), Righelli (con Maria Jacobini, André Habay e la Di Marzio), vennero ad aggiungersi quelli di Mario Caserini (che a Torino aveva diretto la Gloria Film e poi aveva fondato una casa in proprio, rilevata nel 1915 dalla Tiber) e di Negroni.

Tra i film di quest'ultimo alla Tiber vanno ricordati « Marcella » da Vittoriano Sardou (1916) interpretato da Hesperia, Alberto Collo e dal futuro regista Guido Brignone, « La morsa », « Jou-jou », « La curé » da Zola (con Hesperia, A. Collo, Ida Carloni-Talli, l'ottimo Cassini e il bravo ma sordo Nicola), « La donna di cuori » (Hesperia e Tullio Carminati), « L'aigrette » da Niccodemi, « Il punto nero » (in cui il Negroni fu piuttosto *supervisore* del De Rossi), « La via della luce », « La Principessa di Bagdad », « Il volto del passato », « La donna abbandonata » (1918), « Mme Flirt », « Il filo della vita ». Una filiale della Tiber, la Film d'Arte Italiana ebbe il Negroni come direttore per « Vertigine », « Bimbi lontani », « La signora senza pace » (di Redicz Wince, sceneggiato da Luciano Doria), « La vita senza scopo », « Le gioie del focolare » (1919) da Hennequin, sceneggiatura di L. Doria, con D. Jacobini, I. Carloni-Talli, A. Collo, A. Cassini. A cui fecero seguito « Chimere » (1920) di Chiarelli, con Hesperia, Livio Pavanelli e Ugo Piperno, « Germoglio » e infine quelli che sono forse i tre migliori film di Negroni: « Il figlio di Mme Sans-Gêne », « La belle Mme Hebert », tratto da una commedia drammatica di A. Hermat e « La fibra del dolore » da un soggetto di G. Campanile Mancini. « La belle Mme Hebert » aveva un soggetto piuttosto scabroso e fu guastato dai tagli di quella che allora si chiamava Madama Anastasia, la censura; « La fibra del dolore » fu un film di intenzioni artistiche ed ebbe un buon successo in Italia e ancor più in Germania (togliendo una certa misteriosa fibrilla si toglie all'uomo ogni dolore, ma gli si toglie anche ogni possibilità di gioia. Un medico sottopone una donna a quella operazione per guarirla dalle sofferenze dell'amore). Il film fu interpretato da Hesperia, T. Carminati e da Raffaello Niccoli (figlio dell'attrice Garibalda Niccoli) che vi aveva una parte comica.

Venne poi, più o meno, la crisi. L'avv. Fiori fondò la F. E. R. T. a Torino, e al disfacimento di essa la società di noleggio Stefano Pittaluga, che era cointeressata alla produzione, la ereditò. Negroni ne fu, per soli due mesi, direttore generale (a Madonna di Campagna), dopo di che tornò a Roma dove realizzò, con Maria Jacobini, credo nel 1924, « Beatrice Cenci ». Da allora egli fece contratti per singoli film producendo « Il Vetturale del Moncenisio » (Maciste e Rina de' Liguoro) e « Gli ultimi Zar » con gli stessi interpreti.

Sopraggiunto il sonoro, nel 1929, Negroni, per sperimentare gli apparecchi dell' E.N.A.C., produsse un piccolo film con Grazia Del Rio, Franz Sala e il tenore Signorini, « Serenata Tzigana »; fu poi ispettore di produzione della risorta Cines, dove diresse ancora, nel 1932, la riedizione italiana di un'opericciola tedesca (di Hans H. Zerlett e Max Newfeld) « Due cuori felici » e, infine, nel 1935-36, ha realizzato « L'Ambasciatore » ed è stato supervisore di « Arma bianca » di F. M. Poggioli.

La musica e il soggetto

Il soggetto dell'« Histoire d'un Pierrot » è, come diceva la presentazione del film, che fu dato a Ro-

ma nel 1914 all'Argentina e a Milano, poco dopo, al Lirico, con grande successo, non è che la « riproduzione integrale della pantomima musicale di Fernand Beissier, musicata da Mario Costa ». È, come ha ricordato recentemente S. A. Luciani (« La musica nel film » in « 40° anniversario della cinematografia » Roma, 1935), col « Miracolo », (Humperdrik) e colla « Sinfonia del fuoco » (per « Cabiria ») di Ildebrando Pizzetti, uno dei primissimi tentativi di trasformare l'accompagnamento musicale in vero e proprio elemento cinematografico: è, in sostanza, il primo film sonoro ai tempi del muto e fu, infatti, girato a suon di musica, ottenendo il *sincronismo perfetto* vantato nella pubblicità del tempo. Il noleggio univa infatti al film una « partitura per piano metronomizzata con la indicazione particolareggiata dell'azione cinematografica su ogni rigo » e le 80 parti di orchestra portavano richiami numerici alla partitura per piano.

Chi voglia conoscere il soggetto può, dunque, trovarlo nel libretto della pantomima edito, più volte, dalla Casa Sonzogno e recentemente ancora nel 1934. E sarà utile un confronto di esso con la sceneggiatura che qui segue, ricavata da Giuseppe Radaelli dalla copia del film esistente alla cineteca del Centro di Studi Cinematografici.

Si rileverà da essa che, a conferma di quanto io ho già più volte scritto, il montaggio è già un concetto familiare in Italia fin dal 1912 almeno, così come quello di *primo piano*: concetti di cui si attribuisce universalmente l'invenzione a Griffith che, in quell'anno e ancor più nel 1915 (quando egli realizzò « Intolerance ») era intento a studiare gli italiani. E che ancora *movimenti di macchina*, sebbene timidi e incerti, compaiono in film italiani anteriormente alla scoperta di Pastrone: si veda, oltre all'« Histoire d'un Pierrot », « Ma l'amor mio non muore », diretto nel 1912 da Mario Caserini.

La sceneggiatura

Prima parte

1 — Proscenio a sipario calato. Francesca Bertini in piedi fra due poltrone. Sulla poltrona di destra giace il costume di Pierrot. Francesca Bertini prende il costume e lo guarda sorridendo.

2 — F. I. di Francesca Bertini vestita da Pierrot (come sfondo il sipario chiuso).

3 — F. I. di Leda Gys che avanza da sinistra sino al centro del proscenio nelle vesti di Louisette.

4 — C. T. del sipario chiuso.

5 — C. T. della camera di Louisette. Una piccola camera piena di luce che serve pure da laboratorio da modista. Nel fondo una finestra sul cui davanzale è una gabbia che rinchiude due piccioni. A destra la porta d'entrata, a sinistra una porta che conduce alla camera da letto. Fra la porta e la finestra un camino sormontato da uno specchio e su cui vi sono una caraffa d'acqua, una fotografia di Louisette ed un busto in legno che serve da manichino. Nel mezzo una piccola tavola ingombra di nastri, cappelli, fiori, piume ecc. A destra dell'altra porta una mensola su cui trovansi dei modelli e dei cartoni. Louisette in piedi accarezza un gatto che sta sul tavolo. Si dirige verso la finestra, prende la gabbia e la depone sul tavolo.

6 — M. P. P. di Louisette che dà da mangiare ai piccioni.

7 — C. T. della stanza. Louisette appende la gabbia vicino alla finestra e spalanca i vetri. Ritorna vicino al tavolo, siede su di una sedia, apre una grossa scatola da modista che sta su una sedia lì vicino e ne toglie un cappello che guarda sorridendo.

8 — C. L. di una strada al mattino. Gente che passa. Pierrot, sul davanti del fotogramma sta suonando la mandola.

10 — C. T. della camera di Louisette. La ragazza sta accomodando i nastri che guarniscono il cappello. Depone il cappello nella scatola, ascolta un istante la musica che giunge dalla strada e poi si alza e corre alla finestra.

11 — F. I. di Louisette in piedi vicino alla finestra che ascolta la musica.

12 — C. L. della strada come al n. 8. Pierrot che suona e guarda sorridendo verso la finestra. Passa un drappello di dragoni.

13 — F. I. di Louisette che ascolta la musica. Come al n. 11.

14 — C. T. della camera di Louisette. Louisette ritorna vicino al tavolo, prende la scatola e si dirige verso la porta d'uscita.

15 — M. C. L. esterno della porta d'ingresso della casa di Louisette vista dall'inizio della scala. Pochinet, sul davanti del fotogramma, sta pulendo le scale, passa davanti a lui Julot che sale di corsa, apre la porta ed entra.

16 — C. T. della camera di Louisette. Louisette, che ha visto salire Julot, richiude in fretta la porta e rimette a posto la scatola. Va ad aprire la porta ed entra Julot che le porge molto galantemente un mazzo di fiori. La ragazza accetta i fiori ma Julot tenta di abbracciarla ed essa lo respinge.

17 — F. I. di Pierrot che compra un piccolo mazzo di fiori.

18 — C. T. della camera di Louisette. Louisette e Julot seduti vicino al tavolo parlano fra loro.

19 — M. P. P. di Louisette e di Julot. Julot vorrebbe indurre la ragazza a cedere al suo desiderio.

20 — C. T. della camera di Louisette. Louisette si alza per sfuggire a un nuovo tentativo di abbraccio da parte di Julot. Julot si dirige verso la porta ma in quel mentre entra Pierrot che rimane dolorosamente sorpreso di trovare Louisette in compagnia di Julot. Louisette e Julot escono insieme. La ragazza però gli fa cenno che tornerà di lì a pochi minuti.

21 — M. C. L. esterno della porta della casa di Louisette e delle scale. (come al n. 15). Louisette e Julot escono e scendono le scale insieme. La scena rimane deserta per un attimo poi la porta si apre e appare Pierrot: guarda con tristezza i due che se ne vanno e poi richiude.

22 — C. T. della camera di Louisette. Pierrot butta il cappello su una sedia. Prende i fiori e ne mette alcuni in un piccolo vaso di cristallo che pende dalla mensola, ma si punge e butta via i fiori che rimangono.

23— M. C. L. esterno della strada. Passano Julot e Louisette.

24 — C. T. della camera di Louisette. Pierrot corre verso la porta della camera da letto.

25 — C. T. della camera da letto. Pierrot prende un abito di Louisette che giace su di una sedia e se lo stringe al cuore con gesto pieno di dolore.

26 — C. T. della camera di Louisette. Pierrot entra dalla porta della camera da letto, si dirige verso la finestra, poi ritorna vicino al tavolo si siede su una sedia e nasconde il capo fra le braccia. Pierrot è disperato di avere questo competitore.

27 — M. C. L. esterno della porta di ingresso della casa di Louisette, (come al n. 15); Pochinet sale le scale con una lettera in mano, apre la porta ed entra.

28 — C. T. della camera di Louisette. Pochinet entra agitando la lettera. Si avvicina a Pierrot e tenta di consolarlo. Lo trascina verso la finestra.

29 — M. P. P. di Pierrot e Pochinet in piedi vicino alla finestra. Pierrot descrive il suo dolore e Pochinet gli fa vedere una bottiglietta di vino come il rimedio più adatto per dimenticare. Pierrot rifiuta e scoppia in lagrime. Pochinet gli asciuga le lagrime e lo trascina vicino al tavolo.

30 — C. T. della camera come al n. 28. Pochinet dà uno spintone a Pierrot il quale si avvicina al tavolo.

31 — M. P. P. di Pochinet e Pierrot appoggiati al tavolo. Pierrot prende un foglio di carta e una penna e vorrebbe scrivere una lettera a Louisette dichiarandole il suo amore, ma Pochinet trova che le frasi di Pierrot non vanno bene.

32 — C. T. della camera di Louisette. Pochinet incoraggia Pierrot a fare la sua dichiarazione a voce: e gli fa scuola facendo sostenere al busto di legno che trovasi sul caminetto la parte di Louisette.

33 — M. C. L. della porta e delle scale come al n. 15. Louisette sale le scale di corsa con la scatola al braccio.

34 — C. T. della camera di Louisette. Entra Louisette. Pierrot intimidito le volta le spalle. Louisette si dirige verso il tavolo e depone la scatola su di una sedia. Pochinet esce. Louisette apre la scatola, ne toglie il cappello e intanto guarda sorridendo verso Pierrot aspettando che egli si faccia coraggio e le confessi il suo amore. Ma Pierrot continua a voltarle le spalle. Louisette si inquieta, chiude la scatola e se ne va in camera da letto.

35 — F. I. di Louisette nella camera da letto. Seduta su una sedia Louisette ha un'espressione triste.

36 — C. T. della camera di Louisette (come al n. 5). Pierrot in piedi in mezzo alla camera non sa come vincere la sua timidezza. Spinto dalla passione prende il busto di legno, lo mette sul tavolo e tenta la prova, ma Louisette lo sorprende e riceve ella stessa il bacio e l'abbraccio che Pierrot voleva dare al manichino. Louisette gli dice che anch'ella lo ama e allora Pierrot finge di condurla davanti al sindaco (il manichino) e di sposarla. Entrambi sono felici. Giunge Pochinet che guarda sorridendo i due che si abbracciano.

Fine della prima parte

Seconda parte.

37 — C. L. di un Luna Park. Baracconi, giostre, folla che si muove.

38 — M. C. L. di una giostra in movimento. La giostra si ferma e scendono Julot e Pierrot.

39 — M. C. L. di una strada di notte. Davanti alla porta di casa di Pierrot. Julot saluta Pierrot che entra in casa in fretta.

40 — M. P. P. di Louisette che cuce seduta presso il tavolo. Una camera al pianterreno, una porta a sinistra, una pendola al muro, due quadretti e un cassettone. Nel centro della camera il tavolo al quale è seduta Louisette. Sono le sei del mattino. Louisette attende suo marito che da un pò di tempo la trascura: essa ne è addoloratissima.

41 — C. T. del cortile della casa dove abita Pierrot. Pochinet attraversa il cortile con una tazza in mano ed entra in casa di Pierrot.

42 — M. P. P. di Louisette e Pochinet il quale le porge la tazza e una grossa fetta di pane.Louisette prende la tazza poichè il vecchio insiste e la posa sul tavolo. Pochinet esce, Louisette prende la tazza fa per bere ma poi la rimette sul tavolo e, piena di sconforto, abbandona il capo sul tavolo.

43 — C. L. del cortile come al n. 41. Pierrot avanza cantando, ascolta il suono dell'orologio del campanile che batte le ore.

44 — Orologio di un campanile che segna le sei.

45 — C. L. del cortile come al n. 41. Pierrot entra in casa di corsa.

46 — M. P. P. di Louisette seduta presso il tavolo che dorme. Pierrot entra, è stanco, non vorrebbe far rumore, ma urta in una sedia e sveglia Louisette. Scena di gelosia: Pierrot pentito domanda perdono. La pace è fatta e Louisette dice a Pierrot che ha una sorpresa per lui. Gli mostra una cuffietta. Pierrot comprende che presto sarà padre, e fuori di sè dalla gioia, giura che sarà sempre fedele a sua moglie. Louisette gli fa vedere

anche un salvadanaio e Pierrot lo scuote con gioia per sentire il rumore dei soldi che vi sono dentro. Entra una vicina che viene a prendere Louisette per andare alla stireria dove lavorano insieme. Le due donne escono. Pierrot rimasto solo sbadiglia, poi prende la tazza e beve.

47 — C. L. della città all'alba. In P. P. un campanile.

48 — M. P. P. di Pierrot in piedi vicino alla finestra. Egli si annoia e pensa ai compagni che si divertono. S'avvicina alla gabbia dei piccioni e vede che anche uno di loro si annoia, allora lo mette in libertà invidiandolo perchè non può anche lui volare lontano come vorrebbe.

49 — C. L. del cortile davanti alla casa di Pierrot. Arriva Julot con una frotta di ragazzi e li fa cantare in coro.

50 — M. P. P. di Louisette che lavora nella stireria.

51 — C. L. del cortile come al n. 41. Molte ragazze escono dalla casa in fondo al cortile e dei giovanotti le prendono a braccetto.

52 — C. T. della camera di Louisette come al n. 40. Entra Julot che ha giurato di rovinare Pierrot e lo trascina fuori con sè.

53 — C. T. del cortile. Julot presenta Pierrot a Fifine e tutti e tre si dirigono verso la casa di Pierrot.

54 — M. P. P. di Fifine vicino al tavolo, Pierrot vicino a lei le fa la corte e un poco più indietro Julot sogghigna guardando i due. Pierrot tenta di abbracciare Fifine ma la ragazza si schermisce, allora la prende per la mano e la trascina fuori nel cortile.

55 — C. L. del cortile. Numerose coppie ballano nel cortile. Arrivano Pierrot e Fifine e si mettono a ballare. Ma sul più bello interviene Pochinet che, armato di una scopa, scaccia tutti.

56 — F. I. di Julot, Fifine e Pierrot nella camera di Pierrot. Julot invoglia Pierrot a giuocare con lui per procurarsi molti soldi e poter fuggire con Fifine. Nel frattempo è entrato anche Pochinet che segue i due che vanno all'osteria a giuocare.

57 — C. L. dell'osteria. In fondo il banco, tavoli, sedie, avventori che bevono, giuocano a carte e discutono. In P. P. il tavolo al quale siedono: Pierrot a sinistra e Julot a destra, in piedi di fronte Pochinet che si versa del vino in un bicchiere. Pierrot giuoca e guadagna. Rigiuoca e perde. É addolorato ma vuole assolutamente quattrini per fuggire con Fifine e si giuoca anche l'anello matrimoniale. La disperazione di Pierrot è al colmo. Escono tutti e tre dall'osteria.

58 — M. P. P. di Louisette che stira. Il lavoro è finito e tutte le stiratrici escono.

59 — C. L. del cortile della casa di Pierrot. Alcune ragazze passeggiano con dei giovanotti: passa Fifine sola.

60 — C. T. della camera di Pierrot. Pochinet seduto vicino al tavolo dorme profondamente. Julot suggerisce a Pierrot di prendere i soldi che Louisette ha messo da parte nel salvadanaio per il nascituro. Pierrot non vuole; ma, vedendo entrare Fifine non si contiene più; rompe il salvadanaio prende i quattrini e fugge con lei. Julot è felicissimo e guarda ridendo Pochinet che dorme e non si è accorto di nulla.

61 — C. L. del cortile deserto.

62 — C. T. della camera di Pierrot. Pochinet dorme sempre, Julot in piedi vicino alla porta. Entra Louisette, s'accorge della fuga di Pierrot e ne domanda notizia a Julot che vorrebbe rapirla; ma Louisette lo scaccia aiutata da Pochinet. Louisette piange disperatamente e Pochinet cerca di calmarla.

Fine della seconda parte

Terza parte

63 — Did. « Sei anni dopo ».

64 — C. L. di una strada, a destra il negozio di Pochinet con una insegna su cui sta scritto: POCHINET - VENDITA DI VINO. Di fianco una piccola fontana. In fondo a sinistra la casa di Louisette. Mattino.

Pochinet con un fiasco di vino in mano davanti alla piccola fontana.

65 — F. I. di Pochinet che versa il vino in un piccolo mastello pieno d'acqua, mescola, assaggia e poi prende il mastello ed entra nell'osteria.

66 — C. L. nell'interno dell'osteria. In P. P. un tavolo sul quale una donna posa due bottiglie che Pochinet riempie di vino annacquato.

67 — M. C. L. esterno osteria. Avanza Pierrot, lacero e affranto dalla stanchezza e dalla fame. Si siede sul marciapiede. Chiede la carità ma nessuno gli bada. Entra nell'osteria.

68 — C. T. interno osteria. Pierrot canta accompagnandosi con la mandola ma gli avventori protestano e lo cacciano fuori in malo modo.

69 — M. P. P. di Pierrot in ginocchio in mezzo alla strada che canta a mani giunte.

70 — F. I. di Pierrot in un viale di un parco deserto. Siede su una panchina e si addormenta.

71 — M. P. P. di Louisette col figlio. Il bimbo fa colazione.

72 — C. T. della camera della casa di Louisette. Il bimbo giuoca con una palla di gomma poi esce insieme alla madre.

73 — M. C. L. esterno casa di Louisette. Madre e figlio escono.

74 — M. C. L. di Pierrot addormentato sulla panchina. Il figlio, giuocando con la palla, gli si avvicina; Pierrot si sveglia, indovina dagli abiti e dal viso che quello è suo figlio e lo abbraccia con effusione.

75 — C. L. esterno ingresso di una chiesa. Folla di fedeli che entra. Pierrot segue il figlio che entra in chiesa con la madre. Il portone della chiesa si chiude e Pierrot rimane solo e si dispera.

76 — C. L. esterno ingresso osteria. Pierrot cade svenuto sul marciapiede.

77 — F. I. di Pochinet che riconosce Pierrot, lo rialza e lo fa entrare nella sua bottega.

78 — M. P. P. di Pierrot che mangia con grande avidità e di Pochinet che seduto accanto a lui gli racconta quanto e accaduto dal giorno in cui è scappato lasciando sola Louisette. Pierrot è preso dal rimorso. Escono insieme.

79 — F. I. di Pochinet e di Pierrot davanti alla gabbia dei piccioni che è appesa dal davanzale della finestra della casa di Louisette. Pochinet consiglia a Pierrot di chiedere perdono a Louisette e per persuaderlo gli racconta la storia dei due piccioni: erano in due e si amavano, un giorno per capriccio uno dei due fuggì. Uuna mattina, malconcio, e con un'ala rotta fece ritorno alla gabbia; bussò più volte ma la moglie non volle aprirgli: alla fine il piccione si umiliò domandò scusa in ginocchio e allora potè entrare e in un bacio dimenticarono tutto.

80 — M. C. L. esterno angolo della strada vicino alla casa di Louisette. Arrivano Louisette e il figlio che corre incontro a Pochinet.

81 — F. I. camera di Louisette. Pochinet, Louisette e il bimbo entrano. Il bimbo giuoca con la palla, Pochinet parla a Louisette un istante poi esce di corsa.

82 — F. I. di Pierrot e di Pochinet che entrano in casa di Louisette.

83 — F. I. camera di Louisette. Pierrot spinto da Pochinet si inginocchia davanti a Louisette, ma Louisette lo scaccia. Allora Pochinet parla al piccolo Pierrot che corre a prendere suo padre per la mano e lo riunisce alla madre benedicendolo. Pochinet piange di gioia.

Fine

La regìa

Quello che maggiormente colpisce lo spettatore di oggi de l'« Histoire d'un Pierrot », per poco che egli abbia una conoscenza fatta direttamente sulle opere, dei vecchi film, è la grande sobrietà di questo che qui si esamina: sobrietà certo relativa all'epoca, ma senz' altro stu-

penda se si tien conto dell'origine teatrale dell'« Histoire ». Le scene sono di un realismo un po' troppo aneddottico e affastellato, difetto nel quale è facile vedere il probabile riflesso di un certo intimismo pittorico ottocentesco, accademico e pettegolo: due stampe del Pinelli alla parete e due, più o meno antichi alberelli di farmacia su di un mobile ne sono segni rivelatori; c'è una pretesa di buon gusto e una certa saccenteria che è forse il lato negativo più appariscente e, direi, più borghese di tutta l'opera del Conte Negroni, e che si rifletterà, poi, anche sull'eleganza una volta proverbiale, dell'Hesperia: c'è, in sostanza in tutto ciò un po' troppo la preoccupazione del tono e della linea — preoccupazione che farà richiedere in seguito e fino ad oggi, come prima esigenza agli attori cinematografici, che sappiano portare la marsina. Ma, infine, è un difetto che si può comprendere come originato dalla volontà di opporsi a certa faciloneria e cialtroneria del tempo, come una specie di bisogno di dar blasoni di intellettualismo e di gusto al cinematografo allora misconosciuto e considerato, in troppi ambienti, spettacolo da baraccone, un po' scemo e un po' equivoco, e buono insomma per le servette ed i soldatini e, tutt'al più, per i ragazzi in qualche eccezionale caso di film comico o dal vero.

La pantomima offrì all'« Histoire » una ricca materia visiva e indicativa degli stati d'animo e di certi passaggi narrativi: la libertà data al piccione da Pierrot determina e illumina chiaramente la situazione, e altrettanto può dirsi dei fiori, della cuffietta, del salvadanaio: grazioso è il matrimonio dinnanzi al manichino, surrealistico in anticipo, che si vorrebbe però in un'atmosfera più metafisica: ma nel 1913 sarebbe stato un po' troppo chiedere.

Densa e ordinata è la scena della stireria e, in qualche momento anche l'osteria di Pochinet: ma, in complesso, migliori sono nel film le scene di esterno a cui, qualche volta, un viraggio verdognolo dà un sapore di acquatinta piuttosto gradevole. Le due riprese dall'alto coi campanili, (una volta per far sapere che sono le sei, e un'altra per dare un passaggio di tempo) stabiliscono due *modi* cinematografici che rivedremo all'infinito, e come inquadratura anticipano di quasi vent' anni quelle, a volta anch'esse un po' troppo pittoresche, del documentario «Le campane d'Italia » di uno dei giovani cineasti più preparati (Mario Serandrei): così come il ballo e la chiassata nel cortile richiamano alla mente una scena simile, ed anche meno efficacemente sintetica, di un recente film di Ozep con Annabella; e la fiera con le bancarelle e i caroselli fa di colpo apparire stentata e pretenziosa quella di tanto posteriore de « Il gabinetto del dottor Caligaris » (1919), ed ha un'inquadratura di cavalluccio di legno che dovremo cibarci innumerevoli volte nei film posteriori, fino ad « Acciaio » di W. Ruttmann.

Nell'« Histoire » c'è un senso vivo delle folle, dai ragazzini che van dietro ai soldati, all'uscita delle stiratrici; una spigliatezza sicura nei movimenti di massa ed una specie di autenticità in esse che diventerà poi vanto proverbiale dei film italiani: non solo dei grandi film storici, ma anche di quelli moderni. Forse Genina, che, tra i sopravvissuti della vecchia cinematografia è quello che più di tutti ha questa abilità (si veda almeno « Miss Europa ») l'ha derivata dal suo iniziatore ai segreti del mestiere, il Conte Negroni; che, come si vede già in questo film, la possedeva in alto grado, e lo dimostrò poi più largamente nel « Figlio di Mme Sans-Gêne ».

Particolarmente buona è l'inquadratura della chiesa col portale aperto e coi fedeli che entrano lasciando poi, nella scena ampia e vuota, piccolo e solo Pierrot con la sua sconsolatezza: felice soluzione di un problema espressivo che i russi porteranno ad un altissimo livello. Ottima poi soprattutto la scena e la fotografia della stradicciola e l'atmosfera drammatica che vi avvolge il *vilain* della storia.

GLI ATTORI

Sui vecchi attori e sulle vecchie attrici italiane si è molto scherzato negli ultimi tempi, cosa che si può benissimo fare, come con buon diritto si può mettere in burletta il loro divismo: a patto di essere bene informati, cosa non sempre, in questa materia, facilissima. Occorrerebbe poi non disconoscere certi valori. Francesca Bertini è stata, senza dubbio, un'attrice eccezionale e non soltanto una bella donna; ed il suo talento naturale le ha fatto raggiungere a volte un alto livello artistico. Quelli che ne hanno scritto di recente non sono certo i critici che le profetizzava il, non certo indulgente, Delluc, quando, ancora nel 1919 (cfr. « Cinéma et Cie », Paris, Grasset, pag. 316) scriveva: « On ne saura que plus tard qu'il fallait étudier les oeuvres complètes de Francesca Bertini ».

Esigenza che io vorrei condividessero quelli che ancora oggi confondono cinema con teatro e ricotta con caciocavallo.

Qui, nell'« Histoire d'un Pierrot », si nota già quella potente ed espressiva maschera che farà poco dopo della Bertini in tutto il mondo la tragica del film per antonomasia; per eccessivo che possa sembrare oggi il suo gestire esso appare, paragonato a quello di tutte le altre attrici dello stesso periodo, più che misurato; e i primi piani all'italiana che qui, relativamente, abbondano mostrano già la potente espressività e la sottile mimica fisionomica d'una attrice che non avrà, per decenni, rivali degne se non in Asta Nielsen.

Quanto a Ghione, in questo film già si trovano, coi gesti troppo ampi da megalomane, gli scatti nervosi e decisi che caratterizzeranno poi la recitazione di « Zà la Mort » e che sono della stessa natura di quelli, tanto posteriori di Mosgiuschin, che avranno poi una più alta parentela in quelli del Pudovchin attore (« Il cadavere vivente »).

Leda Gys ha già una freschezza semplice e spigliata, e Ciaffi una buona grinta da traditore.

L'« Histoire d'un Pierrot » è insomma un film che, senza essere un'opera d'arte, documenta inoppugnabilmente non solo la maturità tecnica, ma anche l'aspirazione alla qualità, l'intelligenza, la tenacia e lo spirito di collaborazione che animò i primi artefici del film in Italia. Quello che gli manca non è poco: è una più concreta visione del mondo e un più elevato contenuto morale.

Senza i quali (*repetita iuvant*) arte non si dà.

U. B.

Vedi tav. 20-21.

Rassegna della stampa

LA CINEMATOGRAFIA COME FATTORE SOCIALE

Uno studio della cinematografia come fattore sociale, è stato tentato in altri Paesi, non si è ancora iniziato seriamente in Italia. Le ragioni sono troppo evidenti perchè valga la pena di accennarle: una basterà per tutte. La cinematografia in Italia solo da poco più di due anni, dal momento cioè, dell'intervento del Regime con funzioni direttive, si è avviata su di un terreno solido e finanziariamente costruttivo; tuttavia essa non aveva raggiunto fino ad oggi la configurazione di una vera e propria industria, da quel punto di vista integralmente organizzativo che può indurre ad uno studio di questo genere.

Necessario presupposto ad uno studio sociale della cinematografia in Italia era l'esistenza di un fenomeno sociale « cinematografia ». Ora tale fenomeno non esiste che parzialmente ed in condizioni precarie fino al 18 settembre XII, data della costituzione della Direzione Generale per la Cinematografia presso l'allora Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda. Lo Stato si era egualmente interessato alla cinematografia, ma solo con intervento aveva carattere di beneficenza il suo appoggio, attraverso i premi e gli incoraggiamenti vari, non era preordinato ai fini di una riorganizzazione, ma soltanto ai fini di un aiuto.

Tale intervento sarebbe stato anche sufficiente se la cinematografia si fosse trovata in quel momento ad attraversare soltanto un periodo di momentanea crisi economica o finanziaria. Ma la malattia che la minava era costituito. Non si trattava di una crisi occasionale, ma di una deficienza organica. Le trasfusioni di sangue operate con la immissione di alcune centinaia di migliaia di lire all'anno, attraverso i premi e le esenzioni da tasse di doppiaggio, non erano sufficienti a riattivare la produzione dei globuli rossi. Occorreva trasformare radicalmente il metodo di cura.

Così, dagli interventi sporadici, si passò alle cure organiche ricercando e individuando le cause del male. Che si potrebbero definire, per continuare il paragone medico, come delle disfunzioni epotiche. L'attività rigenerativa dell'organismo era minata alle basi. L'afflusso di capitali era minimo, occasionale ed irregolare; l'avviamento dei capitali stessi verso la produzione era frutto di combinazioni nelle quali il fattore industriale non interveniva che in parte trascurabile; il riflusso commerciale era incerto, insufficiente e quasi casuale. Ne sorgeva una attivtà vaga, incontrollata, per cui il lavoro diveniva aleatorio e spesso interrotto da inattesi, ma profondamente logici, dissesti.

In tali condizioni la cinematografia come fattore economico non aveva nessuna reale possibilità di influire sullo stato sociale della Nazione: come fattore sociale diveniva quasi inesistente a causa di una continua improduttività che diminuiva sempre dippiù il lavoro non compensando il capitale impiegato.

L'opera svolta dal 18 settembre XII ad oggi, se non ha interamente rovesciato una situazione che richiede anni ed anni di paziente fatica per trasformarsi radicalmente, ha però ricondotto la cinematografia italiana alla dignità di elemento attivo

e fecondo nella vita nazionale. Oggi diverrebbe quindi possibile intraprendere un'indagine sulla situazione attuale, indagine profondamente interessante in quanto ne risulterebbe evidente l'enorme efficacia dell'intervento statale e l'entità assunta dalla cinematografia come fattore sociale in questi ultimi trenta mesi di attività.

Riteniamo utile dare qui, a sostegno di un futuro lavoro in tale campo, taluni elementi sui quali sarà possibile condurre le ricerche per un esame integrale del valore sociale della cinematografia in Italia.

La cinematografia, come fattore produttivo di lavoro, si può dividere in tre grandissime branche: lavorazione del film; commercio del film; industrie accessorie. Ognuno di questi settori non può vivere a sè, ma deve ricollegarsi naturalmente agli altri due senza dei quali la sua esistenza è resa impossibile: ma i tre settori, in quanto ad impiego di personale, sono nettamente distinti. L'indagine va condotta, quindi, sui tre campi separatamente per poter precisare in definitiva il numero delle persone impiegate nella cinematografia.

Nella lavorazione dei film intervengono elementi di diversissimi ordini che tuttavia si possono ridurre a tre ordini principali: direttivo; artistico; tecnico. Mentre il campo direttivo è naturalmente limitato, ed è costituito dalle persone dei produttori, del regista, del direttore di produzione e degli eventuali elementi loro collaboratori, il campo artistico e quello tecnico sono praticamente illimitati. Ogni film, infatti, necessita di numerosissimi elementi secondari oltre a quel personale artistico di primo piano che costituisce la interpretazione: ogni film richiede poi l'in-
terpretazione: ogni film richiede poi l'in-
tervento di numerose maestranze sia generiche che specializzate. Se si tiene conto di un film di media produzione, il cui costo si aggiri all'incirca sul milione di lire, film che non costituisce tuttavia la norma del mercato produttivo italiano il cui tono è indubbiamente più alto, si può dire che il film di questo genere comporta una media di giornate lavorative così ripartita.

Personale direttivo		
N. 9 persone a una media di 60 giorni lavorativi .	giornate	540
Personale artistico		
N. 16 (attori e generici) a una media di 15 giorni lavorativi	»	240
N. 30 (comparse e masse) a una media di 10 giorni lavorativi	»	600
N. 30 (orchestre, ecc.) a una media di 10 giorni lavorativi	»	300
Personale tecnico		
N. 33 persone (operai e tecnici a una media di 40 giorni lavorativi	»	1320
	Totale	3000

Naturalmente queste cifre non si riferiscono a nessun film in particolar modo. Sono soltanto delle cifre ipotetiche stabilite sulla media delle giornate lavorative normali nella produzione. Ma è necessario tener conto della realizzazione che è in corso di alcuni film eccezionali, quali ad esempio: « Scipione l'Africano » e « Condottieri », o di film recentemente realizzati, come « Il fu Mattia Pascal », o di opere già apparse sugli schermi italiani, come « Casta Diva », « Scarpe al cole », « Passaporto rosso », « Cavalleria », « Squadrone bianco », « Re burlone », « Amo te sola » e numerosi altri. Ognuno di questi film, in proporzione alla sua entità finanziaria, ha richiesto impieghi considerevolissimi di masse e quindi di operai, maestranze, tecnici, specialisti, ecc.

Per aver una idea abbastanza precisa della enorme differenza che si può avere nell'impiego di personale tra un film di carattere medio, come quello ipotetico indicato più in alto, e un film di grande rilievo, daremo soltanto le cifre relative a due delle scene che si sono realizzate per il film « Scipione l'Africano », avvertendo che se queste scene costituiscono due massimi in due determinati punti del film, tutte le altre scene richiedono nel loro complesso un numero di giornate lavorative assai superiore a quello delle scene indicate.

La scena dell'uscita di Scipione dal Senato (per la quale erano state ricostruite

le più monumentali fabbriche del Foro Romano, con un lavoro di 500 operai durato 39 giorni, e perciò con un totale di 195.000 giornate lavorative) ha richiesto l'impiego di un complesso di elementi così distribuito:

N. 6000 comparse per 2 giorni	giornate	12.000
N. 1000 comparse per 5 giorni	»	5.000
N. 100 generici per 7 giorni	»	700
N. 100 tecnici per 7 giorni	»	700
	Totale giornate	18.400

La scena, ben altrimenti complessa ed importante, della ricostruzione della battaglia di Zama, che si è svolta sulla pianura tra Sabaudia e il mare e per la quale si è dovuto creare un vero e proprio baraccamento per tutte le maestranze che restavano sul luogo, ha costituito un complesso di lavoro che si può, in media, non essendo ancora terminato il film, considerare delle seguenti proporzioni:

N. 6000 comparse per 40 giorni	giornate	240.000
N. 100 attori e generici per 40 giorni	»	4.000
N. 100 operai per 60 giorni	»	6.000
N. 100 tecnici e specialisti per 50 giorni	»	5.000
	Totale giornate	255.000

È da notare che in questa ultima cifra sono compresi i soldati che, come è noto, il Ministero della Guerra ha voluto cortesemente mettere a disposizione del film, data la grande entità ed il particolare carattere dell'opera stessa. Ma questo fattore non altera nelle sue linee l'imponenza della cifra che vale da sola a dimostrare quale enorme impiego di personale debba fare la cinematografia non appena esce dal livello del film di normale produzione. Se si tiene conto che di film di questo genere se ne è realizzato in pari tempo un altro, « Condottieri », che ha richiesto un numero di giornate lavorative inferiore a quello dello « Scipione », ma pure considerevolissimo, si vedrà quanto abbiano importato di giornate lavorative due sole opere della nuova cinematografia italiana.

Effetto che da solo chiarisce la situazione: la disoccupazione è completamente scomparsa dal settore della produzione cinematografica e l'immissione di elementi da altri campi continua ogni giorno con ritmo rapidissimo.

Se, tralasciando tutti gli altri dati che può fornire il settore della produzione e che sarebbe compito dell'indagatore raccogliere scrupolosamente, passiamo al campo del commercio cinematografico, troviamo elementi di ordine vastissimo per una esatta comprensione del valore sociale della cinematografia. Questo campo può essere diviso in due settori distinti, il noleggio e l'esercizio. Del noleggio fanno parte tutte le ditte che si incaricano del lavoro intermedio tra la produzione e la proiezione: numerosissime e dotate, in gran parte, di « circuiti » propri, ossia di sedi nelle principali città d'Italia. Ognuna di queste ditte impiega, naturalmente, così nella Direzione come nelle Agenzie, un certo numero di persone: il complesso è indubbiamente rilevante anche se difficile a calcolarsi. Per il settore dell'esercizio è invece possibile un calcolo medio approssimativo delle giornate lavorative cui esso dà luogo.

Tenendo conto del fatto che esistono in Italia circa 2450 sale cinematografiche che dànno spettacolo quotidiano, e circa 2800 sale che danno spettacolo periodico (in media due volte la settimana, includendo le festività), e calcolando che tanto le sale a spettacolo quotidiano, quanto quelle periodiche, impieghino ognuna una media di 4 persone (fra cassieri, maschere, personale addetto alla amministrazione, operatori, ecc.) si hanno le seguenti cifre:

4 persone per 2450 sale per 365 giorni lav. .	giornate	3.577.000
4 persone per 2800 sale per 105 giorni lav. .	»	1.176.000
	Totale giorn. lav. annuali	4.753.000

L'impiego di persone per le sale quotidiane risulta essere di circa 10.000 unità, per le sale periodiche di circa 11.000. E occorre avvertire che tale cifra è da con-

siderarsi senza dubbio inferiore a quella reale, poichè le cifre sono state tenute volutamente entro dei minimi di impossibile realizzazione (1 cassiere, 1 operatore, 1 direttore, 1 maschera).

Là dove il calcolo risulta indubbiamente di grande difficoltà è nel settore delle industrie accessorie. La cinematografia è, così dal punto di vista artistico come dal punto di vista industriale, l'attività più complessa che vi sia. Da un recente calcolo apparso in una rivista cinematografica, si rileva che alla realizzazione del prodotto cinematografico « Film » concorrono, direttamente o indirettamente, più di cento attività, artistiche, artigiane, industriali, commercianti, di diversissima natura e qualifica. Dalla costruzione di una scena, al suo arredamento, dall'abbigliamento dell'attrice o dell'attore al materiale necessario per la realizzazione di taluni particolari effetti o di talune particolari « invenzioni » cinematografiche, si stendono infiniti campi di attività, dalle più normali, alle più bizzarre, alle più geniali, in cui l'opera umana trova impiego e compenso. E questo non è che un aspetto del problema: poichè esiste poi un campo più speciale che vive direttamente connesso alla cinematografia, di essa e per essa: il campo delle industrie meccaniche, ottiche e chimiche che si ricollegano alla cinematografia. Dalla fabbricazione di macchine cinematografiche alla fabbricazione di materiale ottico, dalle ditte produttrici di materiale elettrico a quelle produttrici di materiale sensibile, dalle società che si occupano del doppiaggio dei film a quelle che curano lo sviluppo e la stampa, dalle case di prodotti chimici per bagni, alle ditte costruttrici, il campo di lavoro che si riconnette alla cinematografia è immenso e tuttora statisticamente inesplorato.

Ecco la precisa ragione di questo articolo. Indurre chi ne abbia la possibilità e la capacità ad una esplorazione di questi diversi settori tracciati rapidamente nella loro configurazione generale, ma tracciati con tale sintesi da non permettere che una visione totale e da non dare che un'idea confusa dell'insieme. L'esame diretto, profondo e integrale dell'apporto della cinematografia alla vita sociale della Nazione darebbe delle inattese risposte a chi lo intraprendesse con quella pazienza e quell'entusiasmo che merita.

Ma questo articolo ha anche un'altra ragione: indiretta, questa, ma non meno importante. Costituisce una risposta a taluni residui di un intellettualismo sorpassato che ancora oggi, mentre l'attività cinematografia italiana va riprendendo vigore grazie all'opera del Regime, mentre lo sforzo più intenso si va compiendo per dare alla nostra cinematografia un'ossatura industriale che le consenta domani più alti voli, compiono nei confronti del film italiano una tanto metodica quanto sciocca opera disfattista.

L'importanza della cinematografia come fattore sociale, il suo valore come fattore economico e come elemento di benessere per la Nazione è tale che tentar di minare il lavoro che si va compiendo per condurre la cinematografia nazionale a quella solidità che le è possibile raggiungere solo per gradi e solo con la tenacia di un lungo lavoro, è opera che preferiamo non definire.

Con questo non si dice, nè si vuol dire, che il fattore « artistico » debba scomparire di fronte al fattore sociale: anzi, tanto più sarà possibile dare contenuto, forza e realtà d'arte alla nostra cinematografia tanto più essa si imporrà in Italia e all'estero con sempre maggiore vantaggio della sua funzione sociale.

Ma si vuol dire che in cinematografia, come in nessuna altra attività umana, bisogna « dare tempo al tempo ».

LUIGI FREDDI

(Da « *Politica Sociale* » - Anno IX, n. 3 - gennaio, XV).

IL MONTAGGIO RITMICO

Traduciamo dal libro dello Spottiswoode. « A grammar of the film » l'interessante capitolo che segue:

Il montaggio ritmico fa un potente appello ai sensi, risvegliando passioni e attività primitive: le forme superiori di montaggio stimolano la mente e le emozioni

più nobili. Il montaggio ritmico, essendo la forma più suscettibile all'astrazione, sarà trattato più ampiamente di quel che la sua importanza relativa non comporti; infatti esso dà luogo ad un metodo di analisi che conferisce una singolare chiarezza su alcune diramazioni del problema estetico, oltre a sollevare un certo numero di questioni di interesse speculativo. Il nostro metodo è grafico, e sarà quindi bene di vedere da quali presupposti parta, e di prevenire le critiche di coloro che possono pensare che esso abbia poco a che vedere con i fatti dell'esperienza; oppure, caso inverso, che sia così matematicamente esatto da rendere un film piuttosto un risultato di calcoli che la creazione di una libera immaginazione guidata da un'accurata conoscenza della grammatica cinematografica.

Lo spettatore di una commedia, il lettore di un romanzo e l'ascoltatore di una composizione musicale sono consci di cambiamenti prodotti in loro da queste opere, cambiamenti che mutano essi stessi col procedere dell'opera. In tal modo si dice che la tensione drammatica di una rappresentazione teatrale cresce o decresce, che il suo effetto tragico si acuisce o si distende, e che l'interesse di un libro aumenta o diminuisce. I momenti culminanti ed i loro opposti rappresentano vertici e vallate di effetto che si verificano all'inizio, o prima dell'inizio, di qualche intervallo: i tratti ad andamento uniforme denotano un valore costante di effetto che continua per qualche tempo. Ma l'accrescimento e la diminuzione, l'altezza e la profondità e intensità, l'uniformità ed i valori massimi, sono segno di qualità commensurabili. Non basta affermare che uno stato emotivo può essere paragonato ad un altro stato della stessa emozione: quello che qui si afferma è che dei sentimenti d'ira possono essere messi a confronto con sentimenti di rincrescimento, e sentimenti di gioia con sentimenti di gelosia. Perciò, benchè non sarà mai possibile di assegnare a tali sentimenti un'unità di misura è possibile rappresentarli graficamente, ponendo il tempo su di una ordinata e la quantità di emozione, relativa a qualche base arbitraria, su una coordinata.

Avendo già visto che il valore emotivo di un film è il risultato di due fattori indipendenti: il « contenuto » e la « frequenza del montaggio », e che ciascuno di questi è capace di agire nell'assenza dell'altro (1), passiamo ora a vedere la relazione quantitativa esistente tra il valore emotivo del montaggio e la frequenza di questo. La sorpresa causata dall'urto di quadri successivi produce un effetto cumulativo, poichè l'eccitamento vien costruito progressivamente col succedersi delle inquadrature. Se la sorpresa dovesse scemare con la stessa rapidità con la quale cresce, lo spettatore sentirebbe una serie di eccitamenti puramente momentanei e l'effetto totale non sarebbe affatto maggiore dopo l'ultima inquadratura che dopo la prima.

La figura 1 rende più chiara questa parte della teoria.

TIME (IN SECONDS)

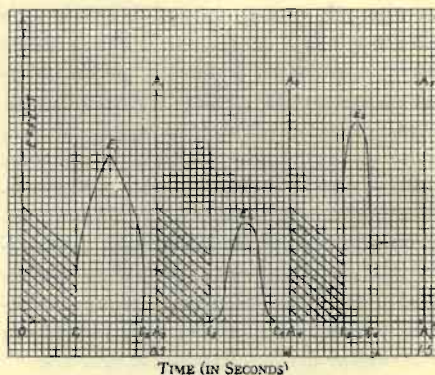



Figure 1

La curva interrotta $t_1 E_1$ t_2 $t_3 E_2$ t_4 ... rappresenta la possibilità testè esclusa. I tagli sono rappresentati dalle linee A_1 A_2, A_3 A_4 ... che danno i tempi dei tagli coi loro punti di intersezione coll'asse x. Si vede che la frequenza del montaggio è di 120 al minuto. In questo grafico, come in quel-

(1) Lo SPOTTISWOODE ritiene che un montaggio ritmico di pure forme, e quindi dal valore emotivo zero quanto al contenuto, abbia tuttavia un valore emotivo dovuto al solo montaggio. S'intende, emotività, elementare di contrasto e sorpresa.

lo successivo, il valore emotivo non si vede aumentare finchè non sia passato 1/5 di secondo dopo ogni taglio. Questa è una cifra approssimativa per la più breve lunghezza di inquadratura che può essere afferrata dalla mente umana. Una inquadratura più breve non produce effetto alcuno, e quindi, in una inquadratura più lunga, qualsiasi parte di durata minore non produce neppur essa effetto alcuno. Si può benissimo supporre che il valore emotivo possa scendere a zero, tenuto conto che lo zero in questi grafici è arbitrario, qualche tempo dopo il verificarsi di un taglio. Vi sarà perciò una lunghezza di inquadratura tale che si raggiunge il valore emotivo zero subito prima che si verifichi un nuovo montaggio che l'aumenta da capo. Questa è la lunghezza minima di inquadratura che non produce alcuna accumulazione d'effetto. Ora, se tale inquadratura di lunghezza minima viene lievemente contratta, rimarrà al momento del taglio un piccolo residuo

TIME (IN SECONDS)

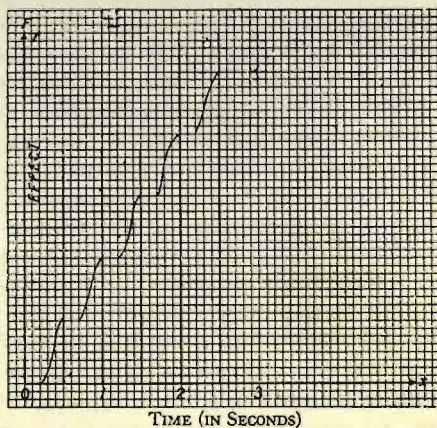



Figure 2

di valore emotivo che si aggiungerà alla quantità prodotta dal montaggio seguente. Più breve l'inquadratura e più grande sarà questo residuo, e quindi più grande l'effetto cumulante del montaggio.

Così si vede che il valore emotivo del montaggio aumenta colla frequenza di esso. Nelle figure 2 e 3 una quantità costante di valore emotivo viene aggiunta dopo ciascun montaggio, ma col risultato che, dopo quattro secondi, si è prodotto un valore emotivo assai maggiore con la frequenza di 1/2 secondo che con quella di 1 secondo. C'è tuttavia un fattore che opera contro la creazione di valore emotivo. La sorpresa vien costantemente diminuita via via che il periodo di ripetizione si verifi-

TIME (IN SECONDS)

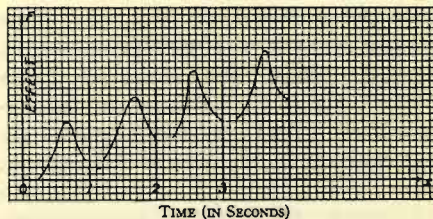
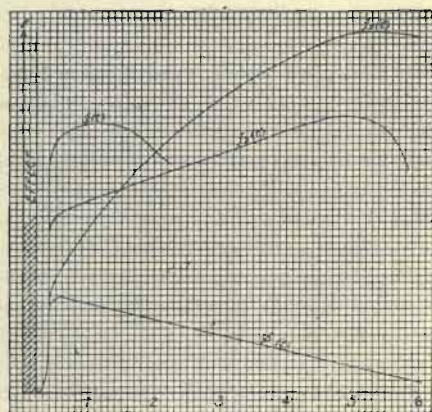



Figure 3

ca più frequentemente. Per cui, dopo i primi tagli, gli aumenti di valore emotivo del montaggio diventano sempre più piccoli, finchè sono a malapena capaci di mantenere costante il totale con l'aiuto dei residui già menzionati. Per questo motivo, se vogliamo accrescere il totale, è necessario accelerare progressivamente la frequenza del montaggio introducendo così un secondo fattore a cooperare nella creazione del valore emotivo del montaggio.

Prima che questa analisi possa essere di alcuna utilità al regista, uno studio del contenuto deve seguire quello del montaggio e, in seguito, esservi insieme combinato. L'effetto, o valore emotivo del contenuto, del materiale di un film è prodotto da un certo numero di fattori. Una inquadratura può avere molta bellezza intrinseca, ma poca connessione con la sequenza in cui è compresa; può essere assai importante, e tuttavia così familiare agli spettatori che il suo significato diventi subito chiaro; oppure avere così sottili riferimenti, od essere apparentemente in tale contrasto col resto, da causare per la sua assimilazione assai maggiori difficoltà di quel che comporti il suo posto nel film. Il valore emotivo, che qui è di contenuto, sarà prodotto da tutti i fattori operanti in una singola inquadratura e, dopo il primo apparire di questa, raggiungerà il suo vertice con diversi andamenti. Questa ascesa può anche essere rappresentata graficamente. Un contenuto semplice ed efficace produrrà un

effetto subitaneo nello spettatore. Ma quando tutto il suo significato sarà stato afferrato, subentrerà un senso di noia e, come nel caso del valore emotivo del montaggio, l'effetto diminuirà. Se, al contrario, la inquadratura contiene del materiale di grande bellezza intrinseca o di alto significato pel contenuto del film, una prima comprensione di essa sarà raggiunta più lentamente di quel che avviene per il tipo di inquadratura precedentemente esaminato, e il suo effetto sarà di conseguenza più grande. Nella figura 4 sono rappresentati

TIME (IN SECONDS)
Figure 4

esempi di questi due tipi di inquadrature rispettivamente dalle curve f_1 (t) e f_3 (t).

Coloro che hanno studiato dei dipinti più accuratamente che delle inquadrature, potranno forse essere sorpresi dall'affermazione che il massimo dell'effetto si raggiunga, al più, pochi secondi dopo l'istante della presentazione, poichè sanno che una piena comprensione di un dipinto può anche non esser mai raggiunta, nonostante ogni più lungo e più scrupoloso esame. Ma lo scopo dell'inquadratura è di essere un contributo, non un'entità indipendente.

Le più grandi unità dalla cui fusione emerge il film complessivo, debbono la loro esistenza alla molteplicità delle inquadrature che le compongono. Quindi ogni inquadratura aggiunge solo un frammento di effetto al totale: frammento il cui valore è dato dal contesto in cui si trova, dal suo contenuto e dal taglio. Le due curve del contenuto e del taglio possono ora essere combinate per qualche determinato materiale. C'è una sola curva del valore emotivo del montaggio, φ (t), perchè questa curva si riferisce, come si è detto, al caso limite nel quale l'effetto del contenuto sia stato ridotto a zero (1). Il suo valore per un dato tempo di proiezione, indicato in secondi sull'asse x della figura 4 e proporzionale alla frequenza del montaggio, può essere legittimamente considerato costante per qualsiasi periodo di tempo durante il quale tale frequenza di montaggio sarebbe normalmente usata. Perchè abbiamo sostenuto che due diversi fattori sono all'opera: uno che promuove, l'altro che ostacola l'accumulamento del valore emotivo del montaggio, e che dapprima prevale l'uno, poi l'altro. Il fattore ostacolante si manifesta più rapidamente nel caso di inquadrature brevi che in quello di inquadrature lunghe, perchè dipende da un'anticipazione giusta dell'istante del cambiamento d'inquadratura, e quindi nel suo effetto è proporzionale alla frequenza del montaggio. Così un dato numero di inquadrature, siano esse lunghe o brevi, produrranno la stessa flessione nella crescita del valore emotivo del montaggio, e sembra probabile che su un settore abbastanza ampio i fattori di accrescimento e di decrescenza finiranno coll'equilibrarsi. È il valore emotivo costante del montaggio che ne deriva che è indicato dalla curva φ (t) per una serie di lunghezze d'inquadratura, e quindi di frequenze di montaggio. Questa curva, per la sua stessa natura, può essere solo approssimativa, ma serve a mostrare come il valore emotivo del montaggio cresca rapidamente dopo il primo quinto di secondo della proiezione, quando si cominciano a distinguere le inquadrature fra di loro e ad avvertirne il contrasto, e dopo declina nel modo che dicemmo.

---

(1) Lo SPOTTISWOODE ritiene che un montaggio ritmico di pure forme e quindi di nessun valore emotivo quanto al contenuto, abbia tuttavia un valore emotivo dovuto al solo montaggio. S'intende, emotività elementare di sorpresa.

L'emozione provocata dal montaggio ritmico non è affatto riducibile a quel mero eccitamento che questo di per sè costruisce. Può derivare anche dal *contenuto* delle inquadrature dal cui semplice avvicinamento è stata prodotta, ed in tal modo essere usata per rinforzare o acuire questi contenuti. Si potrebbero citare molti esempi di ciò: ricorderemo i camion che attraversano la frontiera franco-tedesca nella « Tragedia della miniera » (determinazione e tentativo improvvisi), e nello stesso film il minatore imprigionato che batte su un tubo per richiamare l'attenzione (disperazione e isterismo) ecc. ecc. L'enumerazione non esaurirà i possibili casi del principio in questione, e darà un'idea modesta delle sue possibilità; tuttavia gli esempi possono servire a stimolare la mente verso nuove scoperte.

Per produrre questo tipo semplice di montaggio ritmico, il regista dovrà ricorrere a delle inquadrature brevi al fine di trarre vantaggio della massima quantità di valore emotivo prodotto dal montaggio in sè e per sè. Egli dovrà anche semplificare e illuminare il suo materiale in modo che il significato di esso sia subito chiaro. La curva che si riferisce al contenuto monterà allora rapidamente e dovrà, come in f_1 (t), culminare in un alto valore emotivo di contenuto. Se il taglio si verifica prima che questo massimo sia raggiunto, il pubblico si sentirà insoddisfatto perchè l'inquadratura è stata tolta prima che esso l'abbia assimilata a pieno; se dopo questo massimo, sarà insoddisfatto, perchè ha già assimilato tutto il contenuto dell'inquadratura, ed è impaziente che scompaia. Per questo motivo il taglio deve aver luogo al culmine della curva del contenuto.

Se si vuole ottenere un effetto dignitoso o tragico, bisognerà ridurre il valore emotivo del montaggio, il cui effetto è opposto a codesto, con un montaggio lento. In tal modo sorge l'occasione di scegliere un materiale di bellezza intrinseca e di più profondo significato, il quale, benchè possa produrre un effetto meno immediato sullo spettatore, raggiungerà un maggiore valore emotivo e lo comunicherà più profondamente del contenuto rappresentato da f_1 (t). Un esempio è dato da f_3 (t) ed un caso intermedio da f_2 (t).

Per concludere. La lunghezza ed il contenuto di un'inquadratura sono in stretta correlazione. Lo spirito di alcune scene è meglio espresso e comunicato da un montaggio rapido. In questo caso, il contenuto dei quadri deve essere semplificato nel significato e nella composizione in modo da essere facilmente assimilabile. Lo spirito di scene diverse richiederà un montaggio più lento e consentirà di dare più importanza alle singole inquadrature.

Nessun singolo tipo di montaggio deve predominare. Funzione del taglio è quella di dividere non solo le inquadrature, ma anche le sequenze, e il montaggio rapido e quello lento alternandosi rafforzano a vicenda i propri effetti.

(*Traduz. di* ALDO PHILIPSON).

MOVIE PARADE

Riportiamo la prefazione che Paul Rotha ha scritto per il suo ultimo libro « Movie Parade ». Londra: The Studio Ld. 1936; recensendo il libro la commenteremo.

Il cinema è la prima forma d'arte che si trova a dover essere sviluppata in una era di educazione universale. Esso ha una vita di circa trenta anni quale effettivo mezzo di ricreazione pubblica; prima di tale epoca lo si poteva trovare nei baracconi delle fiere e dei mercati. Nello spazio di circa quaranta anni si è sviluppato in una delle principali industrie e può contare oggi su di un pubblico settimanale di circa 250 milioni di persone. In questo periodo di tempo, in quasi tutti i paesi del mondo sono state realizzate molte migliaia di pellicole. Di queste, però chi può dire quante siano state di ausilio per la moderna civiltà, o tentare di definire in che parte di esse tale qualità possa essere trovata?

Quaranta anni non possono comprendere una tradizione, nel senso in cui la letteratura, la pittura o la musica ne hanno una. Eppure, in un modo alquanto causale si è sviluppato intorno al cinema tut-

to un ambiente di critica. La serie di libri e di periodici sull'estetica, sulla tecnica, sullo sviluppo industriale, sulle statistiche commerciali, sui vari tipi, stili ed espressioni del cinema, sia del passato che attuale, diventa sempre più lunga. Il cinema occupa un posto di primo piano tra le notizie del giornalismo moderno.

Malgrado le contraddizioni, la più gran parte di noi, che abbiamo seguito lo sviluppo della cinematografia da un punto di vista di critici, ammetterà che, per ciò che riguarda il loro aspetto estetico e storico, vi sono alcuni film ed alcuni attori che sono di particolare spicco. Essi meritano di essere catalogati.

Da un punto di vista commerciale, il che vuol dire dal lato del rendimento in denaro, i dirigenti della Wardour Street e della Wall Street, di Berlino, Hollywood, Parigi, Tokio, Vienna, e di tutti gli altri centri di produzione cinematografica, ricorderanno solo le pellicole che hanno ottenuto un più largo successo. Quelle che furono le maggiori fonti di guadagno del tempo del muto, come « Beau Geste » ed « I Quattro Cavalieri dell'Apocalisse »; e quelle della nuova era del sonoro e del parlato come « I Lancieri del Bengala ». In termini monetari « Il Cantante Pazzo » precede in graduatoria. « La Tragedia della Miniera ». Nell'esame illustrato del cinema che forma oggetto di questa pubblicazione si è riusciti a tenere presenti entrambi i punti di vista.

Innumerevoli volte si è affermato in libri, riviste, in conferenze, che il cinema è un mezzo meccanico. È per questo che la sua base di produzione deve essere economicamente sana. È noto che un tale fattore ha più influito sugli argomenti e sullo stile del cinema che la volontà creativa di quegli artigiani e tecnici che hanno scelto la cinematografia quale loro professione. Come scrive Selden nel suo eccellente libro « Il muto e il sonoro »: « La sua prosperità è dipendente da una macchina, ma coloro che hanno realizzato delle colossali fortune da esso ignoravano certamente la natura e le possibilità della macchina che essi adoperavano ».

Vi sono stati, contemporaneamente, alcuni campi per il film a soggetto di carattere commerciale, come per le commedie e per i film di fantasia ed a contenuto epico, dove la libertà creativa, entro i limiti si capisce del controllo finanziario, è stata maggiore che, per esempio, nel campo della tragedia. Nel cinema europeo ed americano è proprio entro tali campi che troviamo la più gran parte del lavoro creativo nel film spettacolare e la sua associazione al teatro ed alla produzione letteraria.

Credo che solo nell'Unione Sovietica si potrebbe sviluppare ogni campo del cinema sino a un tale grado di valore intellettuale da poter stare alla pari con le altre arti. Soltanto in una cinematografia che ha come fondamento scopi culturali e sociali potremmo riscontrare che alla tragedia si permette di essere tragedia senza la preoccupazione dell'eventuale rendimento commerciale, e vi potremmo trovare un avvicinamento ai problemi moderni da un punto di vista sociale senza pretendere l'altra qualità che i dirigenti dell'industria cinematografica chiamano « requisiti di cassetta ».

Vogliamo chiarire il concetto del film quale industria. Nessuno di noi, io credo, avanzerà delle obbiezioni in proposito perchè le sue basi essenziali sono a carattere meccanico. La produzione cinematografica, la distribuzione e l'esercizio debbono essere sempre un processo industriale. Quando il sistema economico che controlla il meccanismo industriale è basato sul guadagno, riscontriamo che la scelta del soggetto e le considerazioni di carattere estetico sono argomenti secondari.

Non è però la natura industriale del cinema che ne ha ostacolato lo sviluppo. Al contrario, vi sarebbe stato poco sviluppo senza il progresso industriale. I pregi del sonoro, le possibilità della macchina da presa, i trucchi di laboratorio e tutto il complesso macchinario in tale campo; niente di tutto ciò si sarebbe potuto ottenere senza il processo industriale. È il sistema economico col quale il prodotto di tale industria è stato ottenuto che

ha compresso il potere creativo dei suoi esponenti. È il circolo vizioso esistente tra produttore e noleggiatore, noleggiatore ed esercente, esercente e pubblico, regolato secondo motivi dipendenti dalla privata iniziativa, che ha ostacolato il progresso estetico del film. Tali considerazioni si applicano essenzialmente per il film a soggetto.

Al di fuori della sfera degli studi e dei film, avvenimenti di reale importanza sono avvenuti soltanto dall'epoca della guerra mondiale. Gli ultimi dieci anni sono stati i più interessanti ed anche i più significativi nella breve storia del cinema.

In tutti i campi del cinema non teatrale — il campo educativo, quello giornalistico e dei pubblici avvenimenti — è stato dato al cinema un nuovo significato e nuove basi economiche, aiutando così i suoi esponenti a sfuggire almeno in parte alle strette esigenze di bilancio. Il cinema ha trovato nuovi usi e nuovi mondi attraverso i viaggi, lo sport, i processi e gli esperimenti scientifici. Mentre, in gran parte gli argomenti e lo stile dei film per gli studi commerciali ha seguito la stessa falsariga di quelli dell'epoca del muto, il cinema che usa la realtà a scopo di educazione pubblica, ha creato una serie di nuovi stili ed una ricchezza di argomenti, limitati solo dalla potenza di osservazione dei produttori e dai sistemi politici sotto cui essi sono stati effettuati.

Paragonato con tali remuneranti branche del cinema, il lavoro del mondo sperimentale della avanguardia è stato spasmodico. Il costo relativamente alto della materia prima e della attrezzatura tecnica hanno contribuito a ritardare gli esperimenti. Il divertente e spesso prezioso lavoro espletato in Francia dagli avanguardisti all'epoca del muto non ha un equivalente nel cinema sonoro. Questo movimento è stato sostituito in qualche modo dal movimento per il film documentario. Un nuovo interesse si è riscontrato anche per i trucchi cinematografici nei cartoni animati, siluette, pupazzi, ottenendo in questo campo risultati davvero promettenti.

Questa rivista di fotografie non può, lo ammetto, esporre molto di quanto è stato fatto nella tecnica cinematografica. Non riflette per nulla le eccitanti virtù intrinseche del film che risultano solo dalla proiezione. Non può descrivere gli accorgimenti per la ripresa ed al tavolo di montaggio che sono stati usati con tanto effetto dai numerosi brillanti produttori. Nè può documentare l'immaginativo risultato dello sposalizio dell'immagine col suono. Nessuna idea concreta può essere data dell'arte dell'attore, del ritmo, che è la linfa del buon cinema o della sapiente combinazione dell'elemento sonoro al visivo che inalzano il lavoro di un regista dal livello comune a quello della classe rara. Gli esperimenti a colori, per il valore che essi hanno sino a questo momento, non sono stati tenuti presenti.

Le « fotografie da film », come sono chiamate le fotografie illustranti pellicole; non soddisfano anche se esse sono ingrandimenti degli stessi fotogrammi.

Sino a quando però non esisterà un efficace archivio cinematografico e che dia affidamento, per il quale la selezione sia effettuata secondo un valore estetico e non in base ad una valutazione sentimentale o storica, le « fotografie da film » sono tutto quanto possiamo avere per dare un riassunto illustrato del cinema. Sia il Museo d'Arte Moderna di New York, che l'Istituto Britannico per il Film di Londra, si stanno costituendo delle cineteche. Dobbiamo ancora sapere in base a quali apprezzamenti essi svolgono il loro lavoro. La necessità vitale di ottenere una archiviazione degli avvenimenti ed esperimenti cinematografici, non è stata ancora risolta.

Nel frattempo questo libro dovrebbe, ritengo, servire almeno ad uno scopo utile. Esso dovrebbe ricordarci che il cinema ha costruito un passato e si prepara ogni giorno il materiale per una tradizione. Esso ci dovrebbe ricordare quelle figure del mondo cinematografico — produttori, attori ed operatori — che dettero tutta la loro capacità creativa a questa che può essere considerata la più effimera di tutte le

arti ad eccezione della radiodiffusione. Più di questo esso dovrebbe ricordare alle reclute del Cinema (e sembra che ve ne siano molte) che i film di oggi derivano da quelli di ieri. Esso dovrebbe ricordare che Chaplin di « Tempi moderni » si è sviluppato dallo Chaplin di « La via della paura » che a sua volta deriva dallo Chaplin dei film ad una bobina di Keystone. Cosicchè la nuova generazione di spettatori cinematografici le cui cognizioni in fatto di film includono solo un Korda, un Ginger Rogers o i fratelli Marx, possa essere educata a rispettare un David Wark Griffith, una Pauline Frederick o un Raimond Griffith. Esso può dimostrare che i primi film sovietici furono ispirati dalla serie di film americani di avventure e di inseguimenti; che un « Cimarron » deriva dal « Grande sentiero » e questi ancora dal « Carro coperto » e così di seguito sino ai primi film di avventure che hanno la loro origine nel « Il grande assalto al treno ». Le prime radici del documentario moderno, possono essere ritrovate in « Nanook » e in « Calendario cinematografico ».

Vi è, naturalmente, modo di avanzare delle critiche alla presente suddivisione del materiale nel libro. Da un punto di vista storico il sistema più facile sarebbe stato quello di dividere il cinema mondiale nelle differenti nazionalità. Ma una tale suddivisione che è già stata eseguita precedentemente, non appare efficace dal punto di vista sintetico. Esso non mette in evidenza, per esempio, i cicli dei tipi di film che sono così peculiari al cinema commerciale. Nè presenta esso così chiaramente lo scopo dei soggetti, l'argomento che essi trattano, la loro categoria, come si può invece nel modo qui usato. La maggiore obbiezione al presente metodo, è la difficoltà della classificazione. È impossibile evitare la sovrapposizione che avviene tra sezione e sezione: dai film di fantasia a quelli storici e romantici, a quelli di avventure. Fra tutte, quella del dramma presentava il problema più serio con le sue necessità di suddivisioni tra il semplice dramma personale, osservato da un punto di vista psicologico e del dramma in cui le persone e gli eventi sono messi in relazione al loro ambiente e considerati da un punto di vista sociale.

Ciò perchè in molti film la distinzione reale è da ricercarsi nello scopo che si prefiggeva il regista, che a sua volta è guidato dalla idealogia della società in cui egli vive e lavora.

Il cinema tutto è argomento per la controversia. E ciò è un bene. La contraddizione provoca la discussione. Ed è dalla discussione che il cinema progredirà.

(*Trad. di* G. DE TOMASI).

PIRANDELLO E CHENAL

Si è detto al primo momento, e anche stampato in qualche giornale straniero, che Pirandello è morto prima di veder ultimato il nuovo film sul *Fu Mattia Pascal.*

È una notizia sbagliata. Il film era finito, anzi l'ultima volta che Pirandello uscì di casa, fu proprio per andare alla « Cines » a veder girare l'ultima scena. Il regista francese Pierre Chenal, che ha raccontato il particolare al collega Filippo Sacchi del *Corriere della Sera,* se lo vide capitare in teatro di posa verso sera, molto infreddato. Si sedette al suo solito modo, in disparte, semisdraiato sulla sedia e intento.

Era tipico, in quei momenti, il contrasto tra l'estremo abbandono e quasi accasciamento della persona, e la straordinaria acutezza e forza magnetica dell'occhio, come se tutto il resto si sospendesse in lui, per lasciar vivere solo la pupilla. La scena era quella dell'epilogo: una scena aggiunta, che non era nel libro, e in cui Mattia Pascal, dopo aver trovato la moglie risposata, e il suo posto cancellato per sempre nella casa e nel mondo ch'era stato il suo, ritorna da Luisa, e le confessa tutta la strana storia della sua vita. Sulle prime parole della sua confessione (*C'era una volta a Miragno un ragazzo che andava a caccia di farfalle...*) si chiude il film. Questo finale era stato concordato tra Pirandello e Chenal come l'unica soluzione possibile, per evitare ugualmente il finale ciaplinesco, ma drammaticamente evasivo, di

Mattia Pascal che s'incamminava, nuovo cadavere vivente, sulle vie del suo eterno vagabondaggio solitario, quanto le nozze a lieto fine di L'Herbier.

Pochi giorni prima, Pirandello aveva riveduto e corretto di suo pugno il dialogo della scena. Alcune di queste correzioni sono interessanti. Dove il copione diceva: *Sei ritornato mio caro, e ora non hai più timore di niente, di nessuno?*, Pirandello corresse: *Sei ritornato, caro, e ora non temi più niente, nessuno?* Dove il copione diceva: *Hai potuto crederlo? No, Luisa, io non sono un assassino, soltanto uno spaventoso errore è stato commesso, io lo ho permesso ed ho perduto il mio nome*, Pirandello corresse: *No, Luisa, io non sono colpevole. Ma ho lasciato commettere un delitto contro di me, ed ho perduto il mio nome. Ora non sono più niente... nessuno.*

C'è la preoccupazione di dare alla battuta un ritmo più stringente e più chiuso, la ricerca di una cadenza più sillabata e più celere: che è appunto la cadenza cinematografica. Così è un onore per il cinematografo che il più antico e autorevole dei suoi avversari sia morto lavorando per esso. La vita dei personaggi pirandelliani è piena di queste coincidenze che possono esser voltate in simboli.

Pierre Chenal con la sua franchezza giovanile, sente profondamente questo privilegio d'essere stato l'ultimo collaboratore di Pirandello. Per gli uomini della sua generazione c'era stato un momento in cui Pirandello fu un Dio: precisamente il 10 aprile 1923, l'anno in cui Pitoeff rivelò coi *Sei personaggi in cerca d'autore*, Pirandello a Parigi.

A quell'epoca Chenal faceva il pupazzettista teatrale, e correva palcoscenici e platee, con un blocco di carta e una matita, a schizzare teste di attori e personalità preminenti, che poi vendeva ai giornali. Fu subito dopo che incominciò il suo tirocinio cinematografico vero e proprio, molto discretamente e molto coscienziosamente, con dei documentari sulla nuova architettura (*Architecture*, *Bâtir*) che restano ancora adesso quanto di più organico e di più tecnicamente conclusivo si è fatto sull'argomento.

Lo scrupolo tecnico è la salutare fissazione di questo giovanetto, che con le sue grosse lenti a stanghetta, il suo sguardo animato, e la sua eleganza ancora un po' casalinga, ha l'aria di uno studente: appunto lo studente in chimica ch'era una decina d'anni fa. E la vocazione tecnica, quella vocazione del mestiere senza la quale non c'è nemmeno vocazione d'arte, deve essere in lui, se, al suo secondo film, è riuscito a fare *Delitto e castigo*.

Egli è molto fiero che Pirandello abbia mostrato di comprendere e di apprezzare in lui, sin dal principio, la competenza professionale. Quando a Parigi gli giunse l'invito di venire in Italia a girare *Il fu Mattia Pascal*, lo sbigottì a tutta prima. La lettura del libro lo aveva convinto che, per filmarlo, era necessario introdurvi alcune modificazioni importanti, più che nella materia vera e propria del dramma, nella proporzione e distribuzione di essa.

Come avrebbe potuto, lui così giovane, mettersi a discutere con un autore della fama e della autorità di Pirandello? Invece Pirandello considerò subito in lui, sin dal principio, l'uomo del mestiere, e attraverso la tecnica, di cui egli mostrava di possedere una intuizione infallibile, l'affiatamento fu subito agevole e completo. Pirandello era anche molto contento del lavoro di Blanchar. « *È un interprete pirandelliano ideale* — ha dichiarato Chenal — *pirandelliano al cento per cento* ».

E poichè siamo in tema, tentiamo un piccolo « curriculum » cinematografico di Pirandello. Salvo errore, fu Righelli che nel 1916 ridusse per primo Pirandello in film, girando con Maria Jacobini e Carlo Benetti un soggetto tratto dalla sua novella *Il viaggio*. Nel '20 Camerini (Augusto non Mario) gira su sceneggiatura di Arnaldo Frateili *Ma non è una cosa seria*. L'anno dopo un'altra novella, *La rosa*, è girata da Frateili, *Lo scaldino* da Genina. Nel '26 Righelli acquista i diritti cinematografici di una novella *Il silenzio*, che girerà soltanto quattro anni dopo a Roma col titolo *La canzone dell'amore* (pri-

mo parlato italiano). Nel frattempo, Marcel L'Herbier aveva fatto in Francia con Mosjukin, *Il fu Mattia Pascal*, e Palermi in Germania, *Enrico IV*, con Conrad Veidt. Nel '32 un soggetto originale di Pirandello, *Acciaio*, è realizzato a Roma da Ruttmann, mentre in America la Metro Goldwyn gira *Come tu mi vuoi*, con Greta Garbo, regia di Fitzmaurice. Nel '35 Mario Camerini rifà *Ma non è una cosa seria*. Infine ecco nel '36 *Il fu Mattia Pascal* di Chenal, e *Pensaci Giacomino* di Righelli. *Pensaci Giacomino*, scritto nel 1916 per Angelo Musco, fu uno dei primissimi lavori teatrali di Pirandello. Musco, naturalmente, è vent'anni dopo, anche il protagonista della versione cinematografica.

C. M.

(Da « *Giornale dello spettacolo* » 15 dicembre XV).

POTENZA DEL CINEMA

Esclusa ogni mondanità ed ogni possibile distrazione dallo spettacolo cinematografico, per lo meno durante la proiezione, potrebbe forse lo spettatore, costretto da circostanze esterne a concentrare la sua attenzione sullo schermo, considerare l'opera d'arte che gli si presenta da un punto di vista sbagliato, cercandovi valori extracinematografici? È un caso che si verifica per tutte le altre arti; c'è chi va cercando, nelle sinfonie di Beethoven, Napoleone, il cuculo o l'usignolo e rimane, naturalmente, assai lontano dalla comprensione dell'alta terribilità di quella musica: e c'è chi, ignorando *come si guarda un quadro*, lo giudica in base a criteri di verosimiglianza per gustarlo volgarmente, allo stesso modo cioè, come è stato detto felicemente, dei poveri uccelletti che si affannavano a beccare le ciliegie dipinte da Zeusi.

Questa incomprensione dei valori tipici di un'arte, tanto comune al pubblico grosso, non solo non esiste di fatto nel pubblico cinematografico, ma non può esistere; perchè quanto appare sullo schermo è scelto e disposto, assolutamente tutto, secondo una inalterabile volontà che determina quello che lo spettatore deve vedere e solo quello ed il modo con cui deve essere visto.

Questa volontà, mediante il *montaggio*, fa cambiare di posto lo spettatore (H. Richter) non solo trasportandolo da una scena all'altra, ma da un punto all'altro della stessa scena, mediante il variare dei *piazzamenti* di macchina; e col variare della *inquadrature* determina e limita il campo della sua visione. Se uno spettatore annoiato, impossibilitato com' è dal buio che lo circonda anche solo a guardarsi attorno, vuol distrarre la sua attenzione dal racconto cinematografico cui assiste per interessarsi a qualche trascurabile particolare di esso, si trova a cozzare inutilmente contro la precisa e invincibile volontà del regista che glielo impedisce; egli non può, se il regista non ha creduto opportuno permetterlo in quel dato momento, indugiarsi a contemplare gli abiti o le forme della protagonista trascurandone l'espressione: se gli autori del film hanno voluto mettere solo quell'espressione in valore, con un *primissimo piano* hanno dato al pubblico non più la donna, e nemmeno, si potrebbe dire, il viso di quella donna, ma solo il riflesso esteriore, su quel viso, di sentimenti interni. E lo spettatore, volente o nolente, è ricostretto nella storia che gli vien narrata, non solo, ma si trova anche obbligato a vederla in un dato modo, e a giudicarla quindi, almeno durante la proiezione, come gli autori del film gli impongono.

Lo spettatore cinematografico infatti non ha la possibilità di riflettere e di giudicare immediatamente quanto gli si mostra: il succedersi dei fotogrammi sullo schermo è così vertiginoso (24 al minuto secondo) da permettere appena la percezione; ogni riflessione è resa impossibile nello spettatore a meno che egli non voglia condannarsi all'incomprensione di quanto vede. Ed il film è anzitutto un'azione diretta sul subcosciente del pubblico e, prima che alla sua intelligenza critica, si rivolge e tocca la sua sensibile percettività; per cui si è constatato più volte, alla visione di film di propaganda ben fatti, che il pubblico

applaude tesi che in realtà non sottoscriverebbe se esposte in forma concettuale. Il motivo per cui le sale, in cui si proiettano film di dichiarata ed esplicita propaganda, son disertate va cercato più che altro nell'intuizione, magari anche vaga, che il pubblico ha della sua impossibilità a sottrarsi criticamente all'influenza ideologica che il film avrà su lui. Ed è ancora la coscienza di questa mancanza di difesa critica dello spettatore dalle suggestioni dello schermo che ha fatto definire talvolta il film uno stupefacente, oppio o morfina.

Le impressioni con cui il film bersaglia il subcosciente degli spettatori possono essere così violente da sfociare in azioni subitanee, non mediate da riflessività: e la grande massa dei frequentatori di cinematografi viene così a costituire come un immenso campo arato in cui si gettano a piene mani germi, i cui frutti, immediati o lontani, non possono in alcun caso mancare. Si possono citare, come riprova, gli applausi che la ricca borghesia nei vari cine-clubs d'Europa, dai posti cari assaettati, tributa ai film di propaganda russi, e agli incidenti che spesso quei film provocano nelle vaste sale. E, considerando un fenomeno più vasto e una propaganda meno violenta ma più insinuante, si pensi alla trasformazione che il cinema americano opera, quasi innavvertitamente non solo sui costumi e sulle foggie, non solo sulle abitudini e sui sentimenti, non solo sulle mentalità e sul gusto, ma perfino sul fisico delle masse europee. Le molte Greta Garbo o le Jean Harlow che passeggiano per le vie di tutto il mondo insegnino. E in sostanza quanto si è detto, prima dell'esistenza del cinematografo, che *la natura imita l'arte,* si è indicato un processo il cui divenire, col film, doveva farsi rapidissimo, e per il quale è lecito considerare il cinematografo come la più formativa di tutte le arti, quella dunque la cui portata sociale e umana è la più potente.

Allo stato di passività intellettuale in cui, salvo ulteriori visioni, viene a trovarsi lo spettatore, corrisponde la necessità assoluta di un'autocoscienza nei creatori del film. Necessità che moralmente potrebbe essere giustificata dal senso di responsabilità del regista che, se degno del suo lavoro, mai vorrebbe, colla cinematografia, che è stata definita arma, sparare a casaccio su di una folla indifesa; ma necessità che è anche, e sopratutto originata dalla natura stessa del film.

La novità del film, rispetto alle altre arti, e la sua caratteristica più tipica, è data dal suo esser frutto di una collaborazione.

Perchè questa collaborazione sia efficace occorre che il mondo morale che dovrà esprimersi nella futura opera sia, fin dai primi momenti, criticamente cosciente e delimitato: e condizione sine qua non per il buon esito del lavoro è che ognuno sia membro attivo di una collettività avente uno scopo comune, e non strumento passivo e incosciente nelle mani del presunto unico autore del film, che di fatto non esiste. Anche se taluni esteti buontemponi che commettono l'enorme e ormai inqualificabile errore di considerare il film alla stregua delle altre arti, si dilettano di arzigogolare sull'unico autore del film, che è naturalmente, il regista. È una concezione grettamente individualistica quella che ci si presenta, come ideale, la figura, fortunatamente piuttosto rara, del regista che insegue onanisticamente un suo solitario sogno di bellezza, trova un mecenate imbecille che glielo fa realizzare, e lo presenta infine a uno sparuto gruppo di esteti assetati dell'acqua pura del fonte lustrale, sacro e suggellato per i non iniziati.

Il film è una creazione collettiva è, in quanto tale, cosciente, e destinata ad una collettività enorme, spesso supernazionale: ed il suo compito e il suo dovere è quello di interpretare i bisogni e le aspirazioni della collettività.

Da queste considerazioni si può dedurre e tenere per fermo che ogni film deve avere una tesi che ne costituisca l'asse ideologico, che ne determini tutti i particolari, e che sia il punto di convergenza degli sforzi di tutti i collaboratori. Tesi che non può essere un mediocre precetto, ma ampia e universale visione del mondo.

UMBERTO BARBARO

(Da « *Lo Schermo* » - Dicembre XV).

POPOLO E BORGHESIA AL CINEMATOGRAFO

Abbiamo più volte esaminato e confrontato le reazioni del popolano e quelle del piccolo borghese (le reazioni del borghese « grosso » sono le stesse, ma accresciute) davanti a fatti d'arte, o comunque di cultura, di carattere eccezionale. La reazione violenta, la ribellione come per offesa ad personam, il riso isterico, la ben nota e stupidissima esclamazione: « O che ci pigliano in giro? » venivano tutte dal « tipo » borghese, dall'omino ignorante e presuntuoso che s'illude di avere dei principii estetici da difendere, un patrimonio culturale da salvaguardare.

Il popolano invece reagisce « simpaticamente »: si pone davanti alla cosa ignorata o incompresa con animo puro, in perfette condizioni di ricettività. E non solo accetta « naturalmente » il valore nuovo, ma altrettanto naturalmente rifiuta il non valore, il valore camuffato, il valore falso.

Il borghesuccio invece è soggetto all'errore, è la vittima prediletta dell'errore, ingoia errori come pillole. E tanto più facilmente trangugia errori, quanto più spavaldo, sufficente, ridanciano è il suo atteggiamento davanti alla cosa o ignota o incomprensibile a lui. Il che avviene perchè la sua animula borghese è già un piccolo focolaio di idee sbagliate, di pregiudizii, di cattivo gusto, di estetismi corrotti. La quale animula desidera sempre nuovi errori, come l'organismo dell'alcoolizzato desidera sempre nuovo alcool. È perciò che la cultura rifugge ormai dalla borghesia, ripone le proprie speranze nel popolo: nel popolo puro, nel popolo incorrotto dai gusti, dai desideri, dalle ambizioni, dai miraggi della borghesia...

Il popolo non ride davanti a ciò che non sa o non capisce. Il popolo è attratto da ciò che non sa o non capisce. È mosso da una « pura » volontà di conoscenza e di comprensione. È il popolo, con la sua serietà, con la sua grave marcia verso orizzonti sempre nuovi, che « fa » la cultura — il popolo e gli scienziati, ossia « coloro che sanno ».

Chi ferma la marcia della cultura, chi la raggela e la immiserisce, sono le classi medie: la borghesia piccola e quella grande.

Costoro vivono dentro un repertorio chiuso di ciò che si fa e ciò che non si fa, ciò che va bene è ciò che non va bene, ciò che è bello e ciò che non è bello, ciò che è elegante e ciò che non è elegante. I « Moderni », non concepiscono la esistenza se non con l'orologio coi numeri sostituiti da palline nere, le sedie con le zampe a esse e la casa di vetrometallo.

Credono di sapere, e perciò ridono davanti a ciò che non fa parte del loro repertorio di cognizioni. La conclusione viene da sè: quella risata è la manifestazione schietta della loro ignoranza e della loro imbecillità.

Questo il grave pericolo che guata il popolo: cadere nell'imborghesimento, nelle false cognizioni, nella falsa eleganza della borghesia; adagiarsi nel piccolo benessere borghese — peggio, trincerarsi in questo miserabile benessere e, per paura di perderlo, rinunciare a qualunque forma di bene superiore.

La reazione del borghese ignorante e « conchiuso » nella propria ignoranza, la sua risata davanti a ciò che non capisce, è una forma di difesa, una manifestazione di paura.

Per avere l'esatta misura di ciò che significa la reticenza, la reazione la sghignazzata del borghese davanti a ciò che egli o ignora o non capisce, si trasporti per ipotesi quest'atteggiamento tipicamente borghese dai fatti della cultura, a quelli politici e a quelli militari. Si avrà una politicuzza irretita nel pettegolezzo e nella menzogna, un esercito che per timore di avanzare se ne sta rattrappito nel fondo della trincea: non certo la politica di Mussolini, nè la conquista dell'Impero.

La cultura italiana sarà il necessario complemento dell'Italia politica, dell'Italia militare. Già creatore di cultura, l'italiano tornerà a esser tale. Nella scia del suo fulgore, la cultura italiana trascinerà dietro a sè, come cometa la coda, altri popoli, altre nazioni, altri Stati che si nutriranno

della sua sapienza, imiteranno i suoi artifici mirabili, s'ispireranno allo splendore e alla profondità della sua poesia.

Tale il destino, dal quale nessun dubbio ci divide. Ma per spianare la via alla rinascente cultura italiana, bisogna inesorabilmente stroncare la reazione borghese, questa clerotica forma mentale che per suo dannatissimo ufficio ostacola ogni progresso, ogni scoperta, ogni conquista.

(Da « *Il Lavoro Fascista* » - Gennaio XV).

UN COMPITO PER I DIRETTORI DI PRODUZIONE

Una delle più belle e nobili espressioni dell'attività di un direttore di produzione, in questo campo, sarà quella di saper scovare e sostenere un regista nuovo che egli ritenga particolarmente adatto a dirigere quel dato film. In questo egli si troverà a dover combattere contro la istintiva prudenza del capitalista che non vuole esporre denaro su di un nome il quale non può produrre, a documento della propria attitudine e capacità alla regia, dati di fatto di precedenti realizzazioni. Ma non basta che il direttore di produzione riconosca al regista queste capacità, egli dovrà saper dedurre se ci sono effettivamente e come lui stesso può potenziarle. Conscio della sua responsabilità egli potrà affiancarlo a un altro regista nel corso della lavorazione di un film, non tanto perchè egli impari quello che in realtà non s'impara mai, cioè a fare dell'arte, ma perchè prenda sempre una maggiore familiarità con gli strumenti della creazione artistica e per crearsi un mezzo sicuro nella valutazione delle sue reali capacità. Nella lunga serie di colloqui durante i quali esaminati i progetti e le soluzioni che l'aspirante regista gli propone, egli potrà valutare sopratutto la sua capacità narrativa e la sua conoscenza del mestiere. A contratto fatto, quando si è entrati ormai nella fase conclusiva, sarà ancora il direttore di produzione che dovrà sostenere il nuovo regista suggerendogli, in una forma non urtante, soluzioni di particolare difficoltà nelle quali il novizio avesse a inciampare, indirizzandolo, con la sicurezza della sua esperienza pratica e del suo intuito, verso la parte essenziale del suo lavoro, facendogli sentire la sua presenza non come un rigido e superiore controllo, ma nella forma più semplice e disinteressata di una collaborazione amichevole e di una ferma fiducia nella sua capacità.

Questa funzione formativa è certamente la più affascinante e il premio migliore che possa avere un direttore di produzione cosciente della propria funzione.

GIUSEPPE RADAELLI

(Da « *Lo schermo* » - Dicembre XV).

GIUDIZIO DI EMILE VUILLERMOZ SU « SQUADRONE BIANCO »

« Con « *Lo squadrone bianco* » noi troviamo un'opera di alto valore. Genina ha sfruttato in essa, e con molta abilità, il grande senso mistico del deserto. E' una variazione nuova sul tema del « *Richiamo del silenzio* ». Si dimostra con « *Lo squadrone bianco* » come un ideale di virilità militare debba essere sostituito a quello della poesia al chiaro di luna e delle serenate. Questa tesi è sviluppata con sobrietà ed è documentata con paesaggi e orizzonti in verità magnifici, sì che noi siamo molto riconoscenti a Genina di aver tolto da questo motivo effetti del tutto nuovi e profondi ».

(Dal « *Temps* » - Paris, novembre XV).

OZEP ENUNCIA IL TEMA DE « LA DAMA DI PICCHE ».

Intervistato da L. D. per « La cinématographie française » Fedor Ozep autore del « Cadavere vivente », interpretato da V. Pudovchin e Maria Jacobini, dei « Miraggi di Parigi », di « Passaporto giallo », che lanciò Anna Sten, de « I fratelli Karamazof » e di « Amok », ha dichiarato:

« *La dama di picche* » di Puschin, rappresenta innanzi tutto la tragedia della vita di un uomo divisa tra due passioni dominanti: l'amore e il giuoco e che finisce per sacrificare l'una all'altra; la sua

passione d'uomo alla sua passione di giuocatore.

I caratteri di Germano e di Lisa sono di un'estrema intensità passionale. Io spero e voglio rendere questo « climat », come diciamo oggi, questa atmosfera di disperazione e fatalità. Naturalmente la tragedia de « *La dama di picche* » potrebbe e avrebbe potuto accadere anche non in Russia, ma per molti aspetti i personaggi di Puschin restano integralmente russi e io voglio fare un film della vera Russia, nell'ambiente, nella musica e nei costumi... La Russia del 1825, del regno di Nicola, rivivrà nella « *Dama di picche* » la quale sarà, se ci riesco, un buon film, molto umano, passionale e romantico.

Io credo che la « *Dama di picche* » conquisterà il pubblico per ciò che vi è di universale nella sua vicenda: un uomo in preda alle proprie passioni e che soccombe alla loro forza. L. D.

(Da « *La Cinématographie Française* » - Dicembre XV).

EINSTEIN E IL PASSO RIDOTTO

« Einstein, il più illustre e il più discusso matematico dei tempi moderni, si interessa anche del cinematografo... Egli ha finito di perfezionare un modello di macchina da presa del quale aveva concepito i piani e studiate le possibilità con un altro scienziato, il Dott. G. Bucky, noto per i suoi lavori sull'impiego, nel campo medico, dei raggi X.

Questa macchina da presa, destinata ai cine-amatori permetterà a chiunque di riprendere una scena con qualsiasi grado di luminosità. Questa scoperta rischia di dare un nuovo indirizzo ai film dei cine-dilettanti ».

(Da « *Comoedia* » - Paris - dicembre XV).

UN PIONIERE DEL CINEMATOGRAFO

Alla nostra generazione sembra che il cinema sia sempre esistito. L'epoca dei suoi inizi ci pare talmente remota che guardiamo i suoi avanzi — purtroppo non pietrificati ma esposti ad ogni attacco del tempo e degli ignoranti — senza poterci immaginare che ad essi furono legati, pochi decenni fa, persone che in parte vivono ancora fra noi. È la generazione di Louis Lumière, di Georges Méliès e anche di Oskar Messter il quale ha compiuto il suo settantesimo anno in questi giorni. Oskar Messter fu il più importante pioniere della tecnica cinematografica tedesca. Non era proprio uno dei tanti « padri » del cinematografo, bensì uno zio: uno di quei buoni zii che non dimenticano mai di portare il regalino ai nipoti.

Al principio del 1896, costruì la prima macchina da proiezione tedesca, destinata a proiettare su schermo i film fatti per il Kinetoscopio di Edison, un dispositivo che non permetteva la proiezione, ma soltanto la visione diretta della pellicola in movimento per un solo spettatore. Nella macchina di Messter il trasporto della pellicola avveniva mediante una croce di Malta a cinque fenditure comandata da un disco a un dente.

Nello stesso anno il Messter costruì pure una macchina da presa munita anch'essa di croce di Malta ed atta a produrre 16-18 fotogrammi al secondo su pellicola perforata. La distanza tra i fotogrammi era esattissima e non richiedeva quindi nessuna correzione nella stampa. Ma più interessante ancora è la parte di primo piano che Oskar Messter ebbe in quella grande produzione di film sonori che fiorì del 1903 al 1914. Centinaia e centinaia di corti fonofilm sono stati prodotti vent'anni prima del « *Cantante pazzo* » di Al Jolson e non pochi di essi erano di produzione Messter. Per la ripresa dei film sonori egli si serviva non solo del metodo ormai diventato normale, ossia della presa simultanea del suono e delle immagini, ma anche della registrazione preliminare del suono che recentemente è di nuovo tornata di moda per scene di ballo, di canto, ecc., sotto il nome di *prescoring*.

Nella primitiva « casa di vetro » del Messter si vedeva un grammofono azionato da motore sincrono e destinato a far suonare il disco — per esempio un'aria d'opera

lirica — durante la presa. La macchina da presa, munita di motore sincrono, girava anch'essa la recitazione degli attori i quali, davanti ad un bello sfondo dipinto, cantavano in corrispondenza al disco, in modo che poi, nella proiezione, il sincronismo fra scena ottica e canto risultava perfetto. Molti anni dopo, quando verso il 1928 scoppiò la lotta fra disco e registrazione fotoelettrica, il Messter entrò nuovamente in campo partecipando alle discussioni con varie proposte pratiche, molte delle quali rispecchiano in modo curioso le opinioni che allora si avevano sul fonofilm. Oltre il « Messterphon », dispositivo per la rappresentazione sincrona dei dischi di accompagnamento, ricordiamo il « Messtronom » che doveva accordare la velocità di proiezione al tempo della musica eseguita dall'orchestra nella sala: una pellicola in movimento, sulla quale erano inscritte le note della musica corrispondente all'azione, doveva esser regolata da uno dei musicisti in modo che sul nastro si vedessero a ogni momento le note che si stavano via via suonando, e questo nastro comandava il proiettore! Nè appariva strano a quell'epoca, così poco remota, il « Chronomesster » destinato a garantire il sincronismo fra proiezione di un film e commento parlato, trasmesso da lontano mediante il telefono o la radio. Messter credeva necessario un simile dispositivo per poter organizzare simultaneamente in diversi cinematografi la proiezione di varie copie dello stesso film, proiezione accompagnata da un discorso tenuto, nel momento stesso della proiezione, da qualche personaggio celebre.

Oskar Messter, caratteristico superstite della Germania imperiale, anche nel suo aspetto esteriore, non manca mai quando si tratta di discutere o di festeggiare il cinema. Il suo buonsenso, le sue vaste esperienze, come pure l'umorismo delle sue osservazioni e dei suoi ricordi storici, servono a condire e a rendere vivace ogni riunione in Cinelandia.

R. Arn

(Da « *Cinema* » - Dicembre XV).

SPEZZONI

Non passa stagione cinematografica senza che qualcuno scopra l'America. Voglio dire, cioè, il segreto per fare dei buoni film. Ora è la volta degli infatuati delle macchine. Sembra a costoro che il problema possa essere risolto con carrelli e gru gigantesche, elettriche, perfezionate, con macchine di registrazione sonora ultra-moderne, con sale di proiezione munite di altoparlanti sotto le poltrone e di schermi girevoli ed, insomma, con tutto un perfezionamento tecnico che consenta una ripresa e una riproduzione perfetta del film. Qui non si vuol negare l'importanza della tecnica nella cinematografia e la necessità di un suo sviluppo e di un suo perfezionamento. Dio ce ne guardi! Ma si vuole dire soltanto che, se pure sarà una bella cosa creare laboratorî specializzati e insegnamenti tecnici universitarî e post-universitarî, tutto questo non risolverà quello che è il problema centrale del cinema. Il quale, più di tutto, ha bisogno di una piccola macchina portatile che in anatomia si chiama cervello, senza la quale gru meccaniche, trasparenti, obbiettivi luminosissimi, non servono a nulla. Quello che occorre è, appunto, una dozzina di cervelli che abbiano capito il cinematografo nella sua essenza e nelle sue manifestazioni. Io non ho udito mai, in una sala cinematografica, il pubblico protestare perchè la fotografia non era troppo buona o perchè la registrazione sonora lasciava a desiderare. Il pubblico si ribella quando in duemila e tanti metri di pellicola, e cioè in un'ora e mezza di proiezione, non gli si racconta nulla oppure gli si raccontano delle sciocchezze; si ribella quando il racconto non è chiaro e gli attori sono goffi e non sanno esprimere quello che vorrebbero: il che, a parer mio, vuol dire che ancora e prima di tutto il cinema è arte e non soltanto tecnica e, come tale, il problema basilare lo si risolve nel proprio spirito. Intelligenza, sensibilità e un petto che non serva soltanto ad appoggiarvi il portafoglio: ecco tutto.

Su questa rivista sono state svolte autorevolmente sacrosante considerazioni sul còmpito che ha il film di andare verso il popolo. Vorrei che mi fosse consentito di aggiungere una osservazione. È stato diverse volte notato che il cinematografo ha, tra gli altri, un còmpito ricreativo e che, perciò, chi ha lavorato tutto il giorno in ufficio, al giornale, in ospedale, ecc., vuole la sera riposarsi ed ha bisogno di cose leggere, gustose, divertenti.

Sulla funzione ricreativa sono d'accordo, ma non vorrei che si pensasse che il film è fatto solo per divertire i borghesi o, se più piace, gli intellettuali. Il maggior pubblico del cinema è costituito dal popolo che, lavorando tutto il giorno principalmente di braccia, ha bisogno, per contrapposto, la sera, di far muovere le idee e i sentimenti. Qui il film ricreativo coincide col film educativo. Il popolo — si vada pure a constatarlo nei cinema di quarta categoria — si diverte e interessa ai giornali LUCE coi loro aspetti politici e didattici o ai film forti, assai di più che alle commedie comico-sentimentali. La fortuna di queste è dovuta alle prime visioni particolarmente. Ecco perchè si è fatto benissimo, a costo di notevoli sforzi, a produrre film come « *Scipione l'Africano* » e i « *Condottieri* »: anche se qualche intellettuale andrà a cercare il pelo nell'uovo, il popolo apprezzerà questi lavori tratti da due nobili periodi della propria storia e, attraverso la loro visione, acquisterà una maggiore consapevolezza di quello che esso è.

I produttori cinematografici hanno un'innata diffidenza verso le persone di cultura: letterati, musicisti, pittori che siano. Tutti i torti non sono dalla loro parte, perchè troppo spesso codesti intellettuali hanno dimostrato una incomprensione assoluta dei problemi del cinema e del loro particolare carattere. Il guaio comincia quando tutte le persone colte e intelligenti vengono considerate come astratti intellettuali e di tutti si diffida. Così c'è qualcuno (e si potrebbero fare facilmente i nomi), che di fronte agli esteti raffinati passa per un *pompiere* e nell'opinione dei produttori, invece, è ritenuto come un marcio *letterato*.

LUIGI CHIARINI

(Da « *Cinema* » - Gennaio XV).

Sezioni cinematografiche dei Guf

RAPPORTO FIDUCIARI DELLE SEZIONI CINEMATOGRAFICHE

Il 18 febbraio alle ore 10 ant. sono convocati a rapporto presso il Centro Sperimentale di Cinematografia - Via Foligno N. 40 - Roma, i Fiduciari delle Sezioni Cinematografiche dei seguenti G. U. F.: Napoli, Milano, Bari, Torino, Genova, Roma, Bologna, Venezia, Padova, Livorno, Perugia, Pisa, Firenze, Messina, Cagliari, Verona. Terrà il rapporto il Vice Segretario dei Gruppi dei Fascisti Universitari.

ATTIVITA' DELLE SEZIONI CINEMATOGRAFICHE DEI G.U.F.

Questa pubblicazione riporterà nella presente rubrica tutto quanto si possa riferire alla attività dei cine-guf ed i comunicati del notiziario delle Sezioni. Gli Universitari sono tutti invitati a collaborare.

ASSEGNAZIONE DI BORSE DI STUDIO A PROVENIENTI DALLE SEZIONI CINEMATOGRAFICHE DEI G. U. F.

Tra gli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia, distintisi per particolari meriti, in riconoscimento dei quali il Ministro per la Stampa e la Propaganda ha assegnato delle borse di studio di lire 4.000, i seguenti provengono da Sezioni Cinematografiche dei G. U. F.: Caracciolo Emanuele, Cine Guf Napoli - Capparuccia Corrado, Cine Guf Pisa - Gianni Angelo, Cine Guf Firenze - Ribulsi Enrico, Cine Guf Genova - Toso Otello, Cine Guf Padova - Cuffaro Salvatore, Cine Guf Roma - Ricci Luigi, Cine Guf Bologna - De Antonis Pasquale, Cine Guf Ferrara - Benedetti Pietro, Cine Guf Genova.

CLASSIFICA DEI CINE-G.U.F.

Il 23 marzo p. v. verrà assegnato, come già comunicato a suo tempo, il premio di lire 5.000 alla Sezione Cinematografica avente la migliore attrezzatura tecnica.

Sono attualmente al primo posto, a pari merito, i cine-guf di Bari, Genova, Milano, Napoli, Padova, Roma. Nel mese di febbraio verranno effettuate, d'intesa con la Segreteria dei Guf, delle ispezioni presso tali Sezioni per la scelta definitiva del primo classificato.

MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

Durante il prossimo « Maggio musicale Fiorentino » sarà organizzato un convegno che tratterà « La musica e il film ». Si invitano le Sezioni Cinematografiche dei G. U. F. a segnalare quegli elementi che potessero eventualmente apportare un valido contributo a tale iniziativa.

LIBRI RICEVUTI

Documentary Film by PAUL ROTHA - London, Faber and Faber Limited.

Film Production - ADRIAN BRUNEL with an introduction by ALEXANDER KORDA - Newnes London.

The Art of Film Production by ANDREW BUCHANAN with appreciation by JOHN GRIERSON - London, Sir Isaac Pitman and Son.

Film and Theatre by ALLARDYCE NICOLL - George G. Harrap and Company Limited - London-Bombay-Sidney.

Il cinematografo a servizio della scienza - ERNESTO CAUDA - Edizioni Quadrante, Roma.

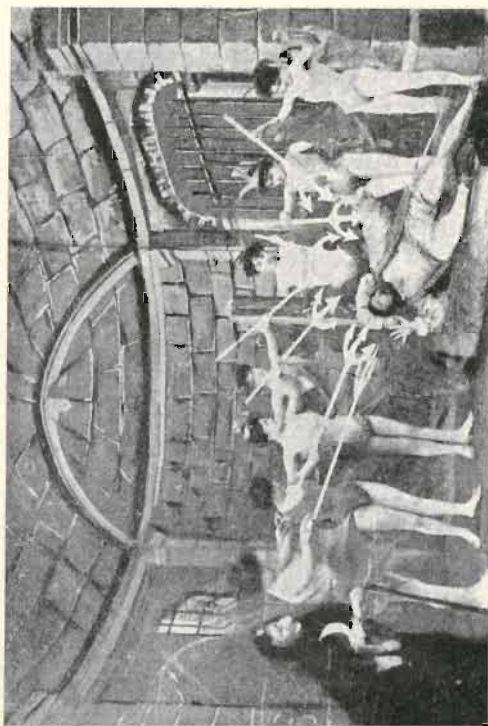
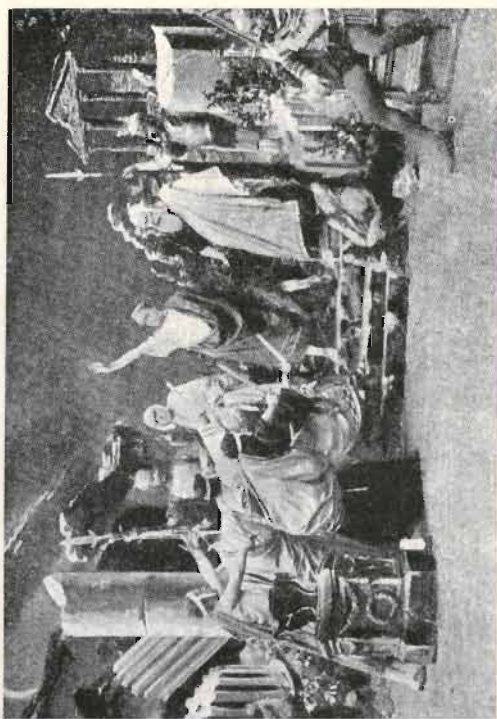
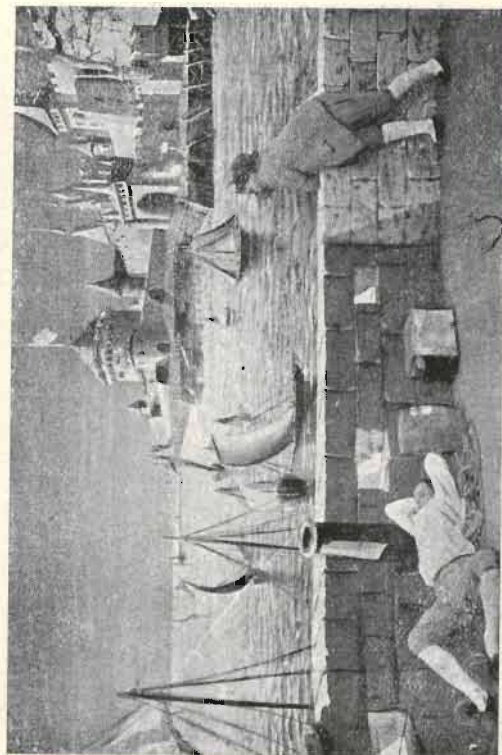
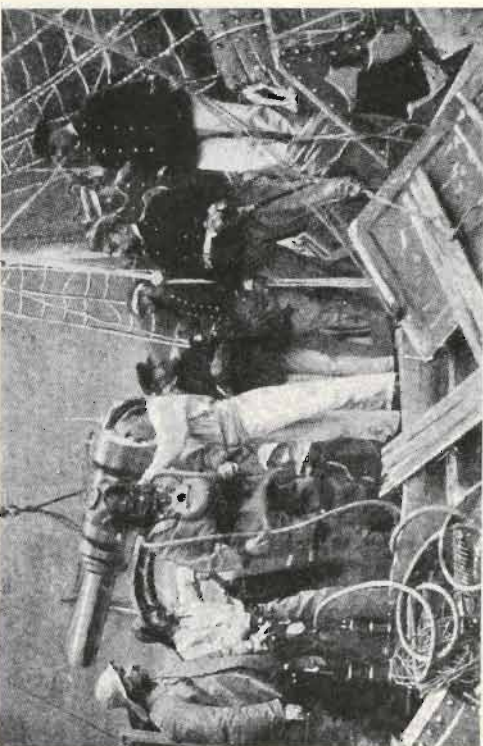
Dizionario del cinematografo, in quattro lingue - ERNESTO CAUDA - Leonardo da Vinci, Città di Castello.

Cinematografo - LUIGI CHIARINI - Cremonese, editore, Roma.

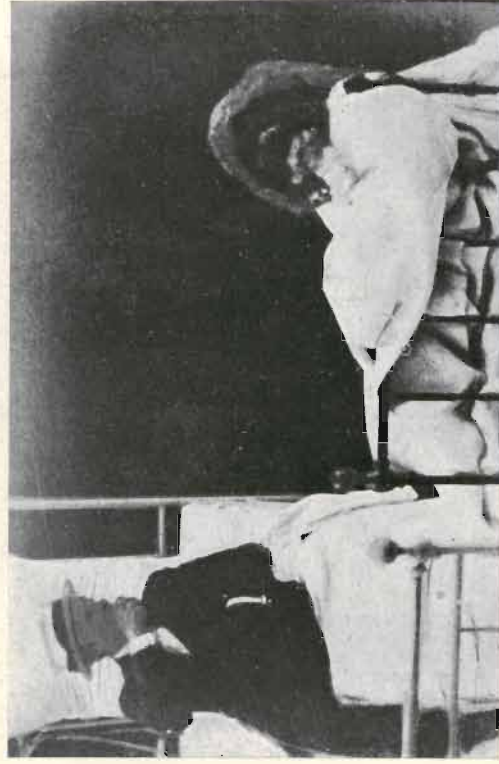
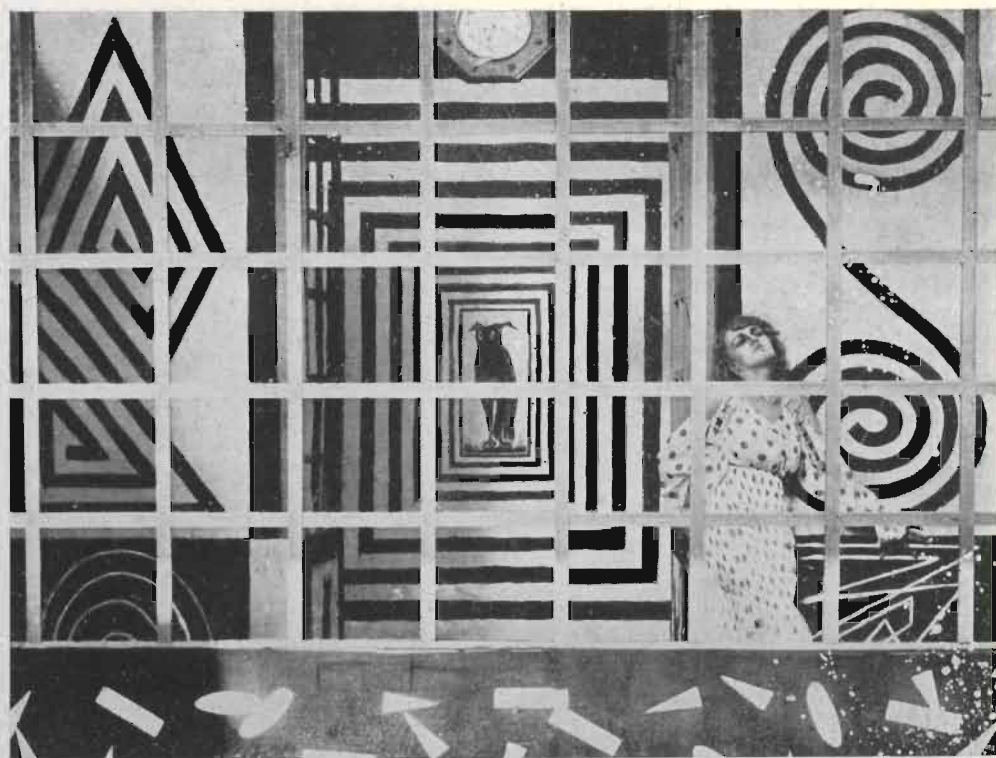
Mein weg mit dem Film - OSKAR MESSTER, MAX KESSES VERLAG - Schoemberg, Berlino.

LUIGI FREDDI - DIRETTORE
LUIGI CHIARINI - VICE DIRETTORE RESPONSABILE

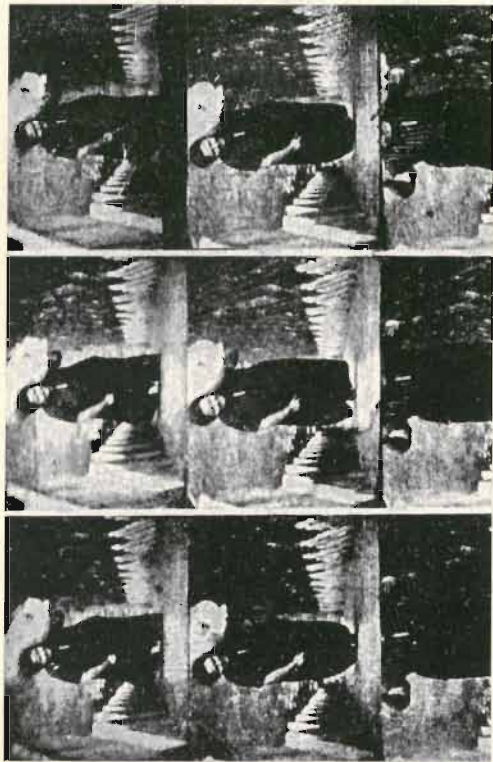
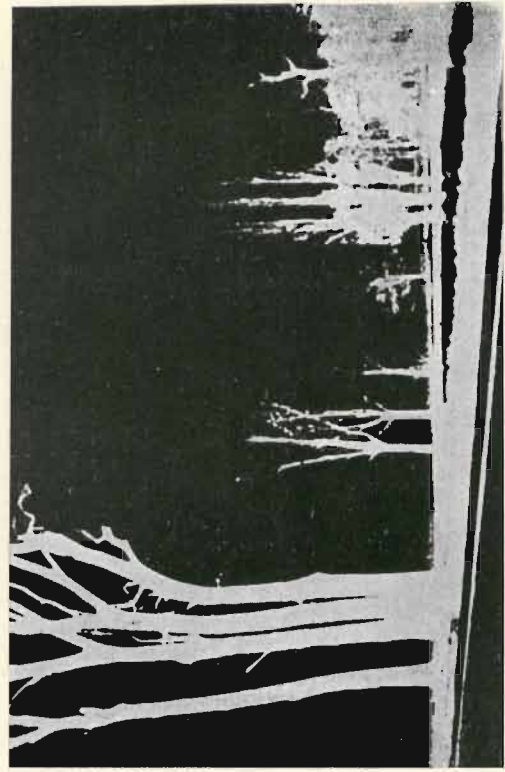
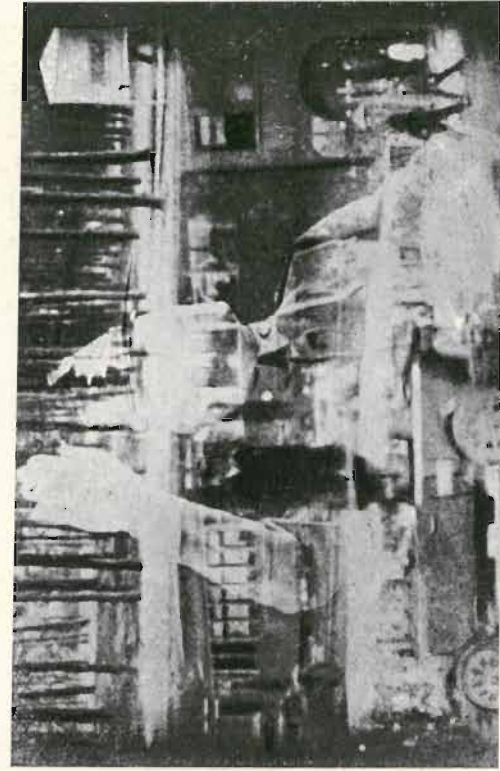
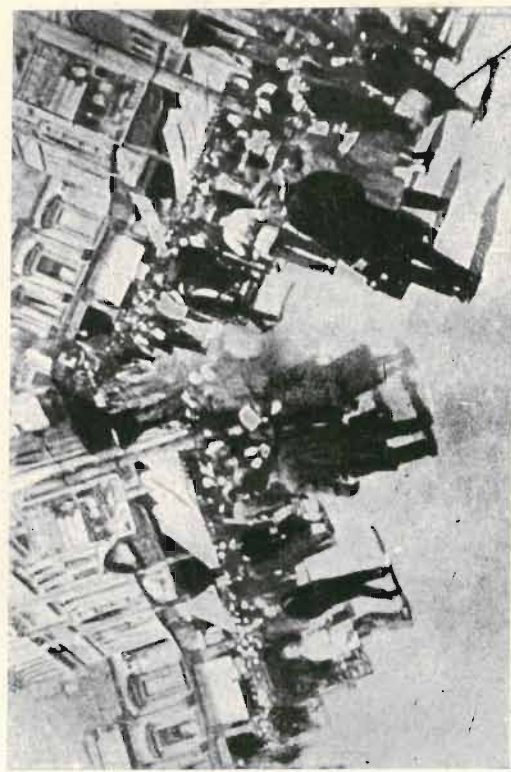
« LABOREMUS » Via Capo d'Africa, 54. Telef. 74.633 - Roma

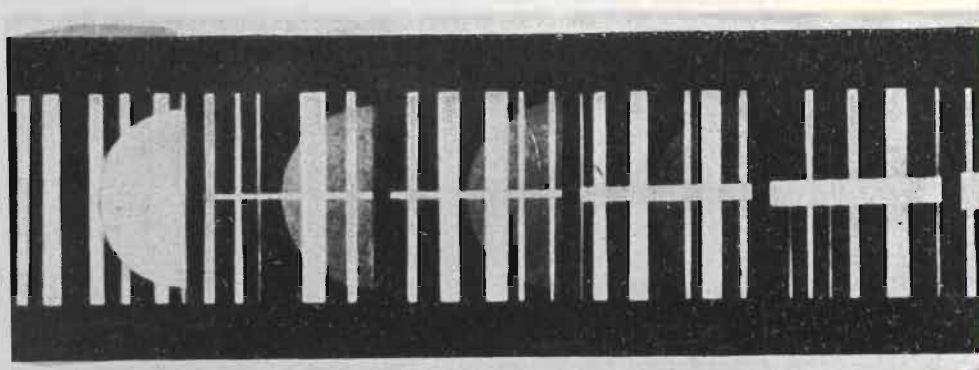
Tavole

Cazzottatura interventista (F. T. Marinetti)

Dal vero a sorpresa (Balla, Chiti, Settimelli, Ginna, D'Acquanno, etc.)

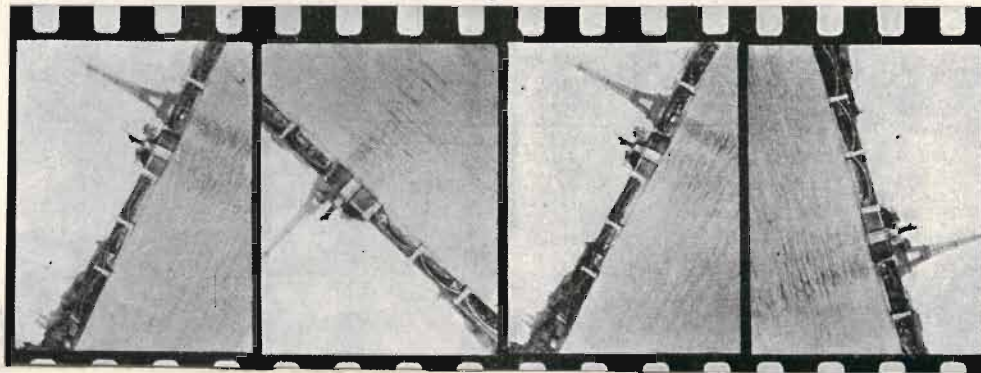
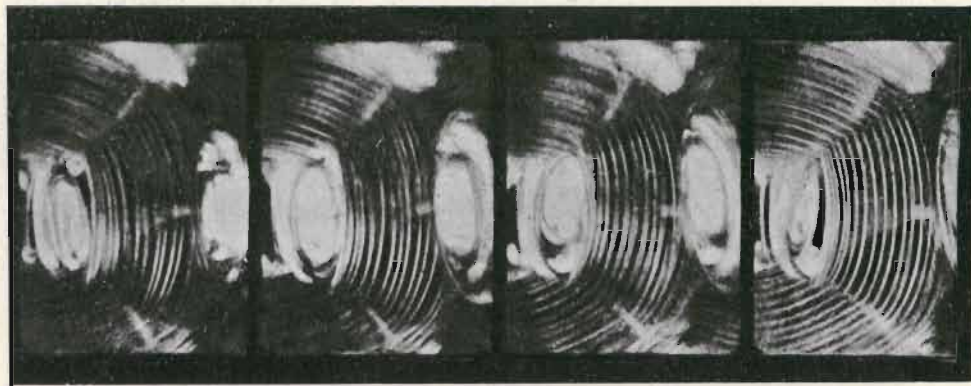
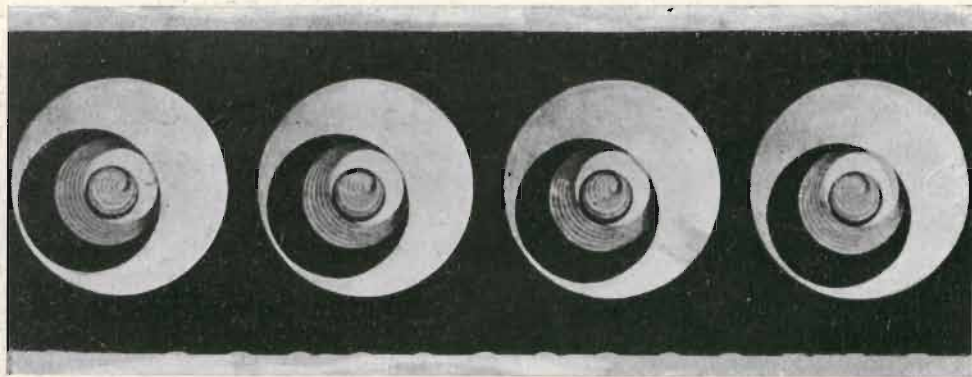
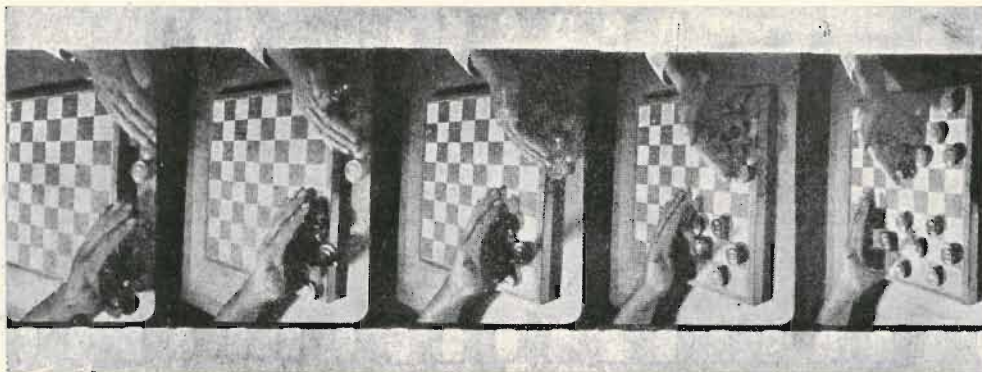
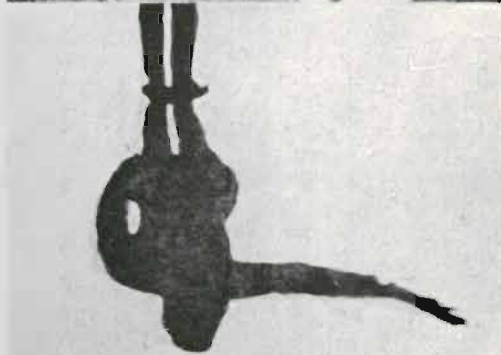
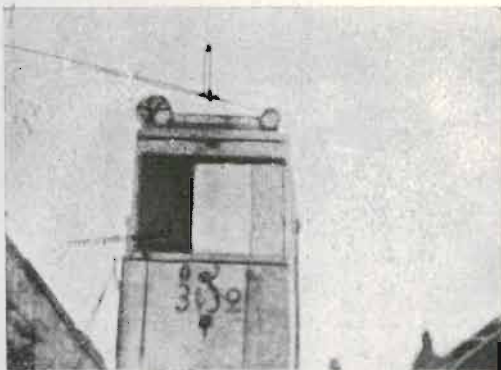
Deformazione caricaturale (G. Balla)

Come dorme il futurista e come dorme il passatista (E. Settimelli)

Deformazione scenografica di paesaggio: da « Il gabinetto del Dottor Caligaris » di Wiene

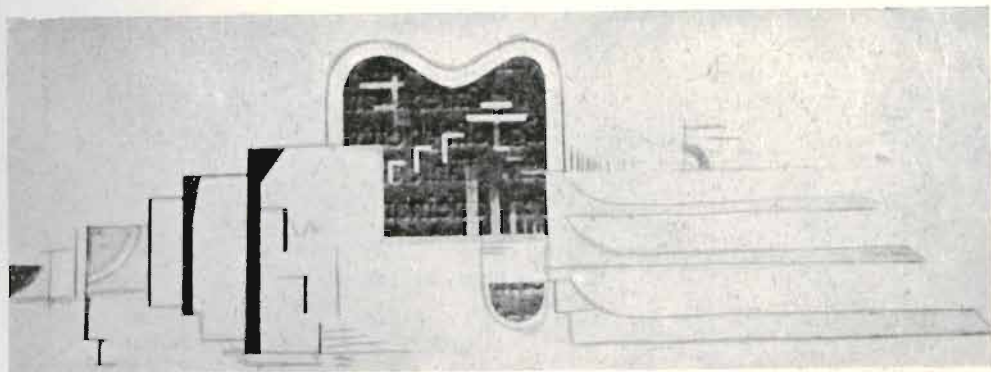
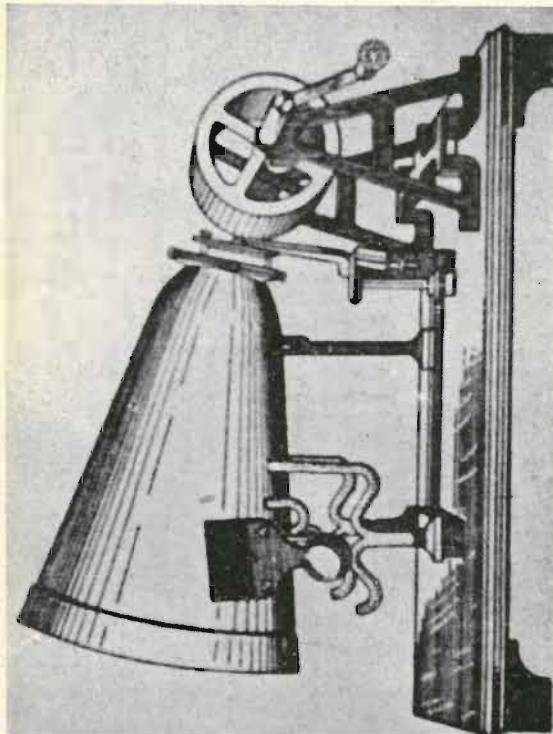
Fotodinamica di A. G. Bragaglia

« Il Golem » di Galeen

Da « Ballet mécanique » di Fernand Leger

Da « Lumière et vitesse » di Beaumont e Chomette

Da « Rennsymphonie » di Hans Richter

Da « L'uomo con la macchina da presa » di Dziga Vertoff

Da « Sinfonia diagonale » di Eggeling

Da « Entr'acte » di René Clair

Da « Filmstudie » di Richter

Da « Filmstudie » di Richter

« Lumière et vitesse » di Beaumont e Chomotte

Da « Ballet mécanique » di Léger

Da « Cinéma anémique » di Duchamp

Da un esempio di Richter: effetto ottenuto con ripresa al contrario

Da « Berlino dal basso » di Strasser

Da « Pioggia » di Strasser

g. 1. - *Fonautografo di Koenig e Scott*

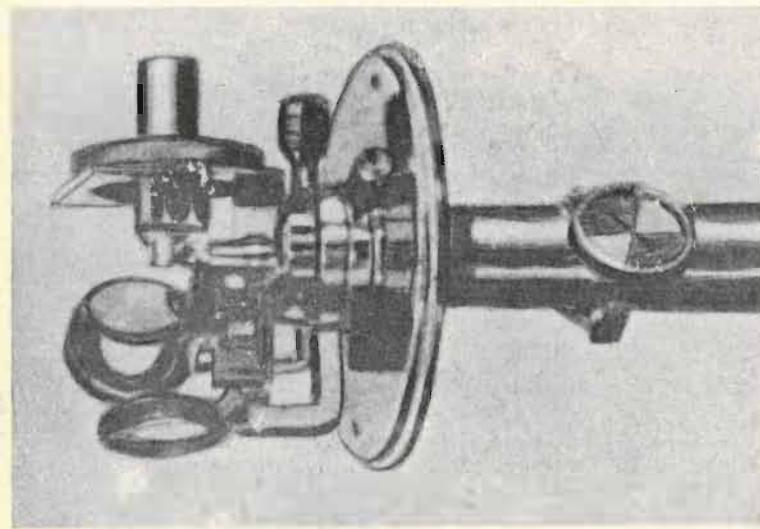
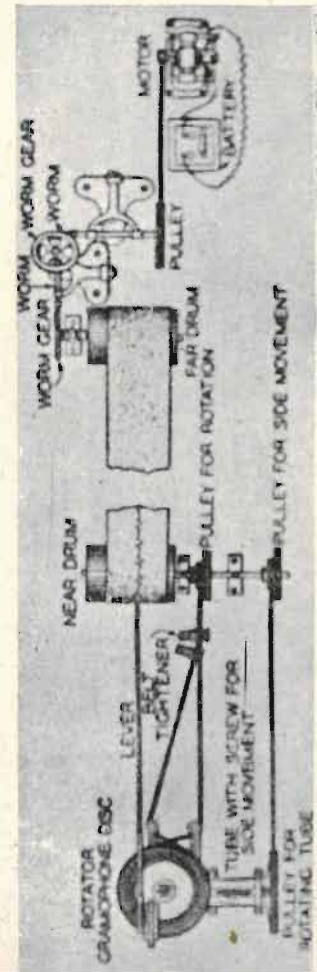



Fig. 2. - *Fonodeik di Miller*

'ig. 3. - *L'apparecchio usato da Hermann e Bevier*

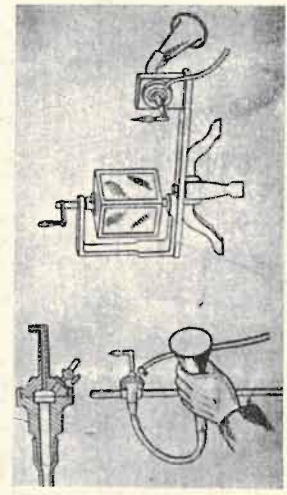



Fig. 4. - *Capsula manometrica di Koenig*

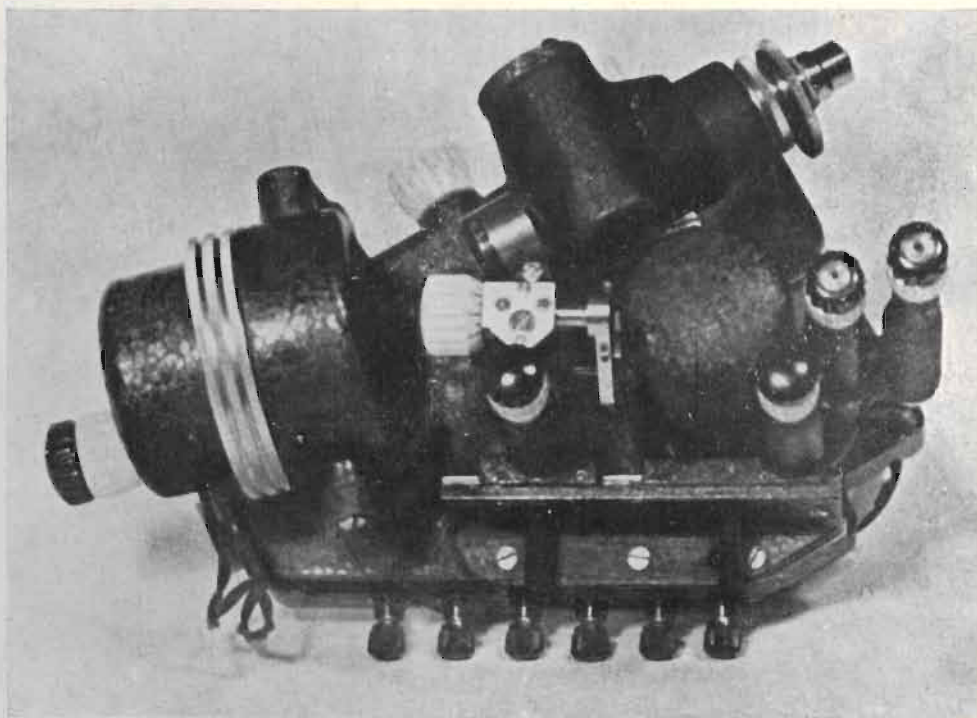



Fig. 6. - Il complesso ottico-oscillografico usato da L. Innamorati e P. Uccello

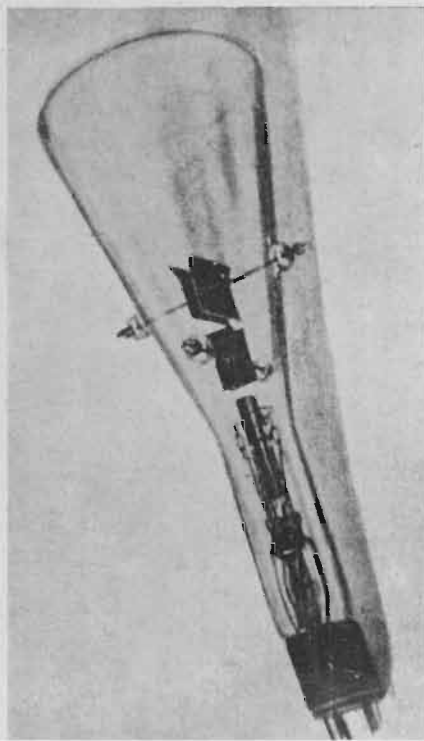



Fig. 5. - Tipo di tubo catodico

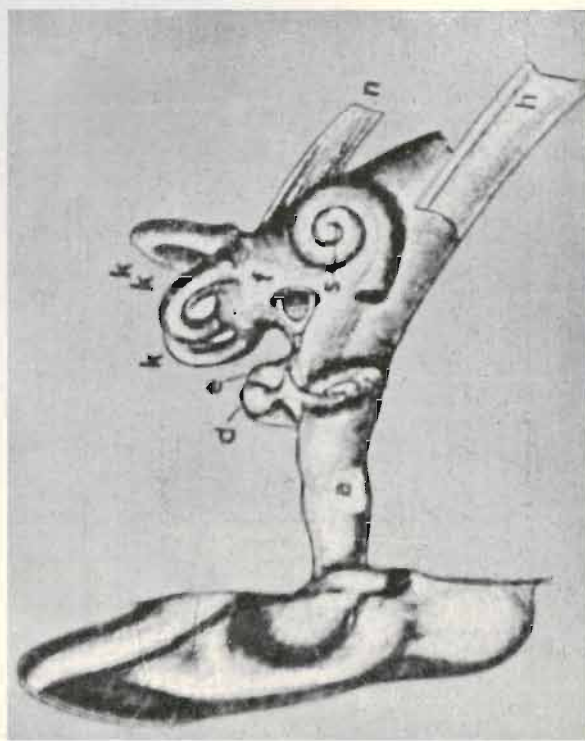
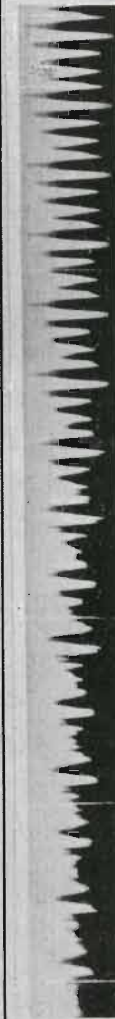



Fig. 7. - Apparato acustico dell'uomo

TAVOLA I

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

VOCALI
A
E
I
O
U

CURVE FOTOACUSTICHE DELLE VOCALI = VOCE DI UOMO

RILEVATE DA L. INNAMORATI E D. UCCELLO

TAVOLA II

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

VOCALI

A

E

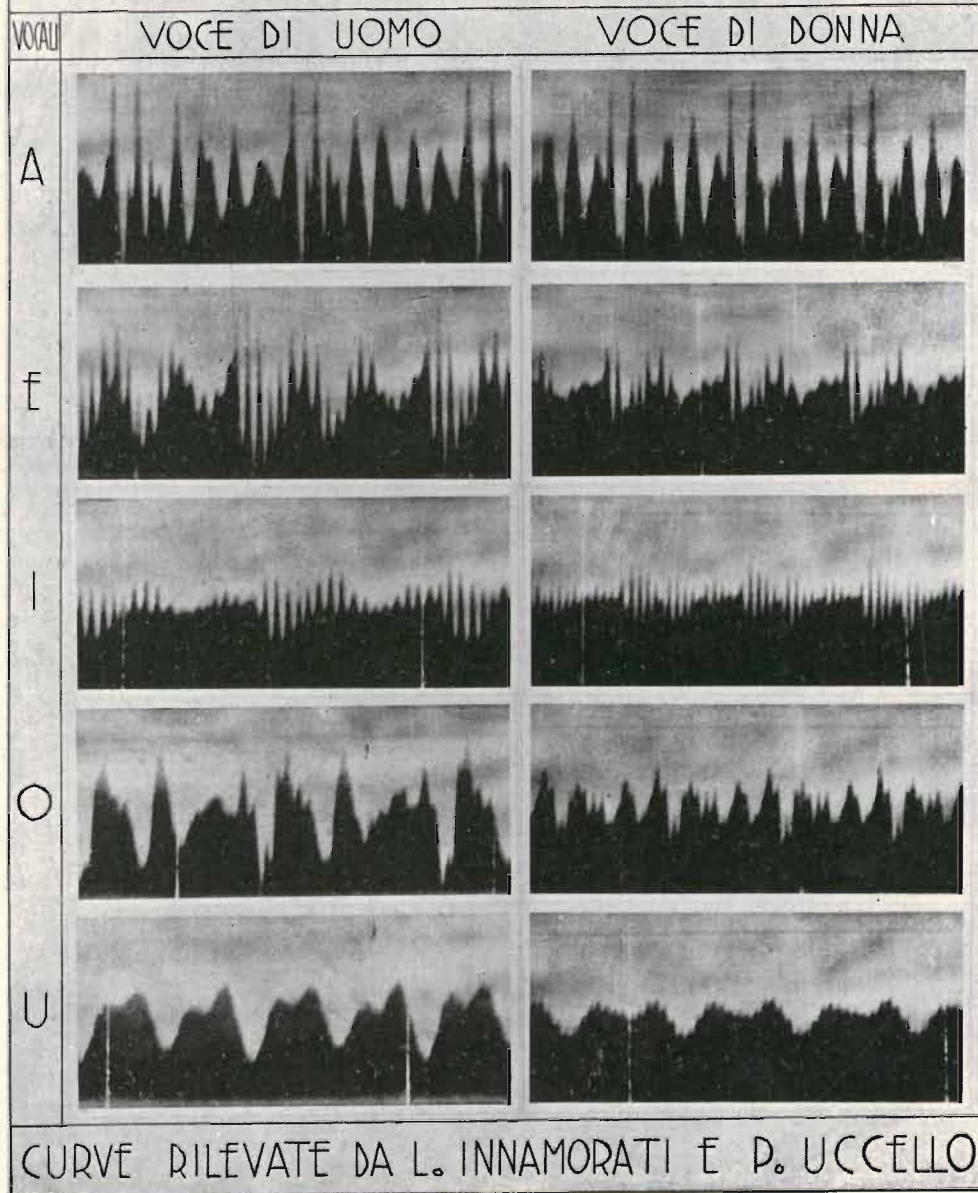
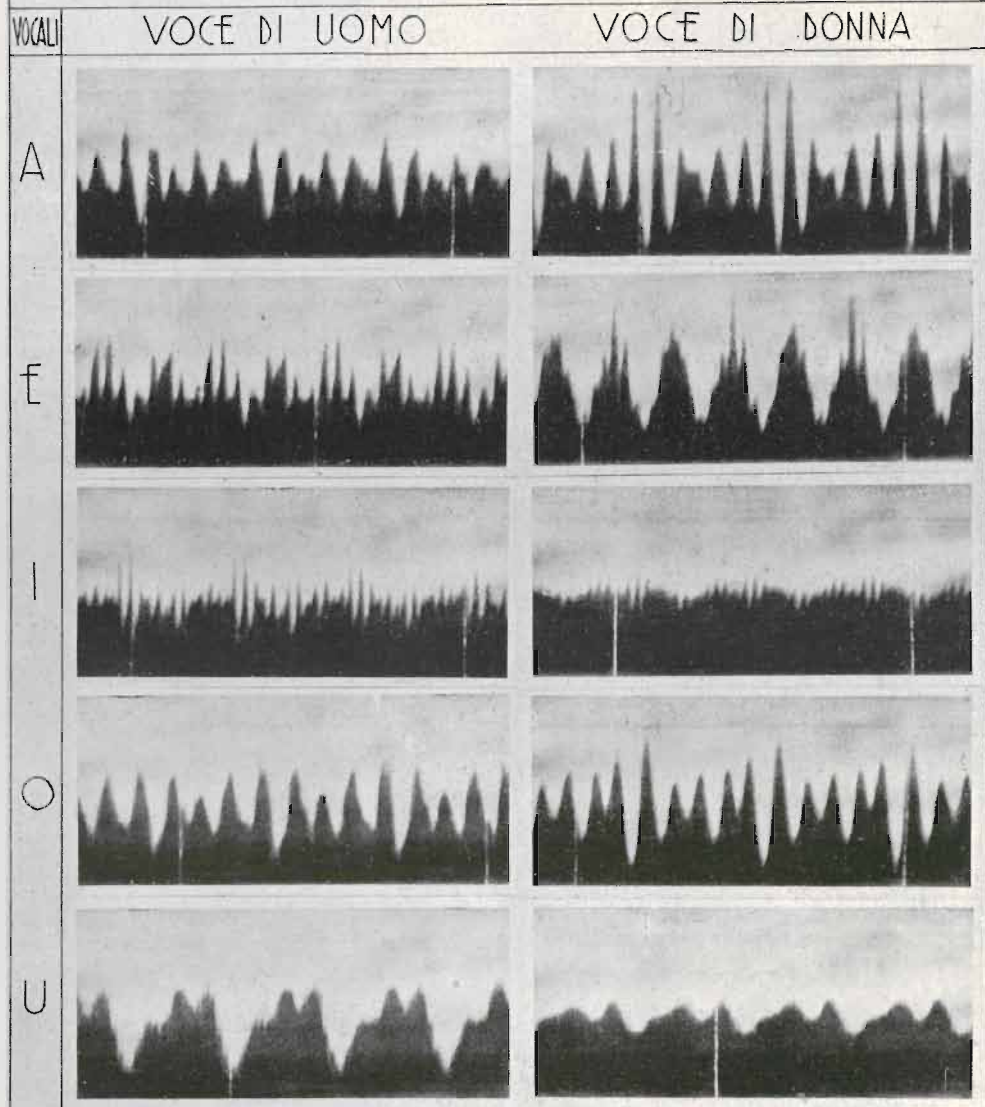
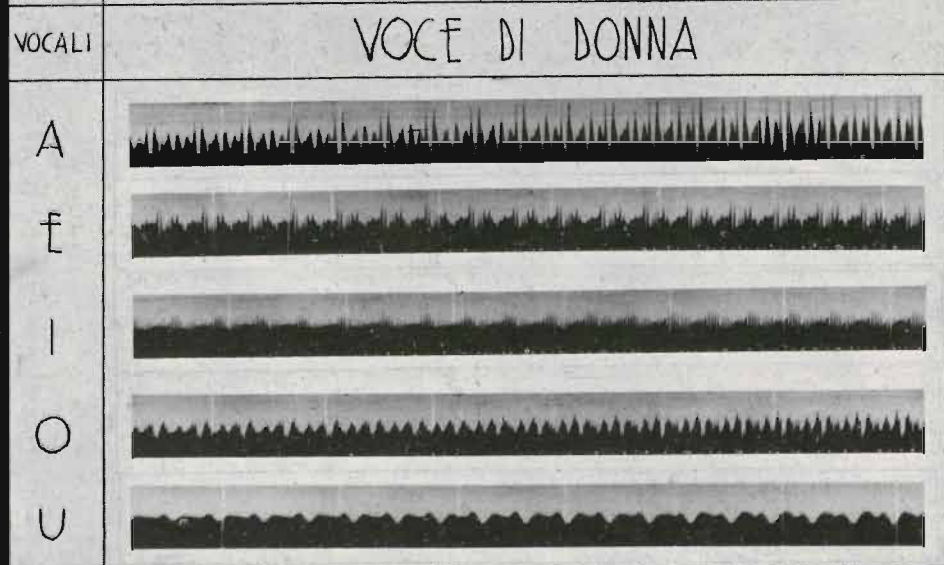
I

O

U

CURVE FOTOACUSTICHE DELLE VOCALI = VOCE DI DONNA

RILEVATE DA L. INNAMORATI E D. UCCELLO

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
TAVOLA III
TIPI DI MODULAZIONI DELLE VOCALI
VOCALI
VOCE DI UOMO
VOCE DI DONNA
A
E
I
O
U
CURVE RILEVATE DA L. INNAMORATI E P. UCCELLO

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
TAVOLA IV
TIPI DI MODULAZIONI DELLE VOCALI
VOCALI
VOCE DI UOMO
VOCE DI DONNA
A
E
I
O
U
CURVE RILEVATE DA L. INNAMORATI E P. UCCELLO

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
TAVOLA V
TIPI DI MODULAZIONI DELLE VOCALI
VOCALI
VOCE DI UOMO
A
E
I
O
U
VOCALI
VOCE DI DONNA
A
E
I
O
U
CURVE RILEVATE DA L. INNAMORATI E P. UCCELLO

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
TAVOLA VI
CURVE FOTOACUSTICHE DELLE VOCALI
VOCE DI UOMO
○ A
△ A
○ E
△ E
○ I
△ I
○ O
△ O
○ U
△ U
○ FASE INIZIALE
△ FASE FINALE
CURVE RILEVATE DA L. INNAMORATI E P. UCCELLO

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

TAVOLA VII

CURVE FOTOACUSTICHE DELLE VOCALI

VOCE DI DONNA

○ A

△ A

○ E

△ E

○ I

△ I

○ O

△ O

○ U

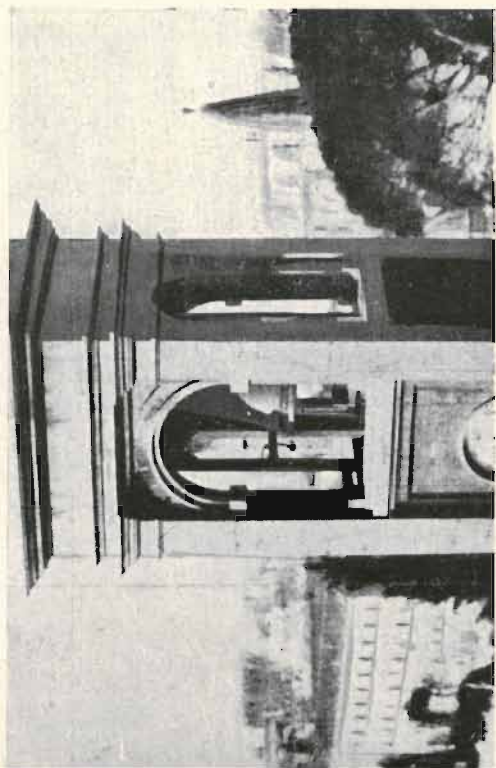
△ U

○ FASE INIZIALE △ FASE FINALE

CURVE RILEVATE DA L. INNAMORATI E P. UCCELLO

« L'HISTOIRE D'UN PIERROT » (1913)

Inquadratura 37

Inquadratura 40

Inquadratura 47

Inquadratura 48

« L'HISTOIRE D'UN PIERROT » (1913)

nquadratura 55

Inquadratura 60